UNIVERSITATEA DE STAT DIN MOLDOVA

Cu titlu de manuscris
CZU 821(100).09-21

ROMAN Dorina

IPOSTAZE ALE TRAGICULUI ÎN ROMANUL SECOLULUI AL XX-LEA

10.01.06 – Literatura universală şi comparată

Teză de doctor în filologie

Conducător ştiinţific:
Prof. dr hab. Sergiu PAVLICENCO

Autor:
Dorina ROMAN

Chişinău – 2008

CUPRINS

INTRODUCERE ……..…….3

CAPITOLUL 1
TRAGICUL - CATEGORIE ESTETICĂ FUNDAMENTALĂ

1.1. Conceptul de tragic 13
1.2. Tragicul ca peratologie.....26
1.3. Reflectarea fenomenului tragic în discursul filosofic.....33
1.4. Repere ale tragicului în roman.....66

CAPITOLUL 2
IPOSTAZE ALE TRAGICULUI ÎN ROMANUL EUROPEAN MODERN

2.1. Tragicul existențialist: acceptarea sau inacceptarea lumii ….....80
2.2. Tragicul omului singur în romanul lui Franz Kafka *Procesul*.....93
2.3. Tragicul realităților sociale în romanul lui Albert Camus *Străinul*.....104
2.4. Jean-Paul Sartre – tragicul ca act de opțiune.....127

CAPITOLUL 3
TRAGICUL CONDIȚIEI UMANE ÎN ROMANUL AMERICAN DIN SECOLUL AL XX-LEA

3.1. Romanul tragediei americane.....146
3.2. Sistemul tragic faulknerian.....152
3.3 Tragismul condiției umane în romanul lui William Faulkner *Zgomotul şi furia*.....168
3.4. Rezistența omului în fața agresivității unei epoci violente în romanul lui Ernest Hemingway *Pentru cine bat clopotele* (tragismul eroic)…..... .....…..188

ÎNCHEIERE 200

ADNOTARE.....207

ABSTRACT 209

АННОТАЦИЯ.....211

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ 213

INTRODUCERE

Viața la începutul secolului al XXI-lea pare a fi copleşită de greutatea trecutului, dar şi a viitorului, de amintiri, dar şi de idealuri. Ne este teamă de ceea ce ne rezervă viitorul, de misterul ce ne înconjoară destinul. Ne întrebăm de ce existăm, de ce suntem nevoiți să suferim, de ce suntem puşi mereu în postura de a alege între Bine şi Rău, între libertate şi necesitate, între adevăr şi minciună. Căutăm rezolvări la problemele existenței noastre, în trecutul îndepărtat sau în cel mai apropiat şi constatăm că diferitele ipostaze pe care le-a îmbrățişat tragicul de-a lungul timpului, în tragedia antică a lui Eschil, Sofocle sau Euripide, în tragedia shakespeariană sau cea modernă oferă o viziune asupra vieții, o încercare de a explica sensul existenței umane, de a explora sensurile vieții şi de a face ordine în haosul care guvernează universul. După 2500 de ani, oamenii caută încă răspunsuri. Viețile noastre sunt încă pline de lucruri şi fapte neînsemnate. Încă suntem în căutarea unei direcții în viață. Copleşiți de confuzie şi părând a ne fi pierdut drumul în istorie, avem nevoie de acel sentiment de tragic care este mai prezent în viețile noastre decât ne închipuim şi care ne pune față în față cu noi înşine.

Cuvântul *tragic* este derivatul adjectival al genului literar pe care îl constituie tragedia, cuvânt grecesc inventat la sfârşitul secolului al VI-lea, la Atena. Destinul tragicului este strâns legat de cel al tragediei, care „reprezintă tocmai prilejul cultural datorită căruia experiența tragică dobândeşte conştiință de sine; tragedia este experiența tragică conştientizată într-o formă artistică.” (Liiceanu, G., 1993: 16) Tragicul nu aparține însă doar literaturii, ci este o trăsătură constitutivă a realității. Întâlnim cuvântul “tragic” aproape zilnic. Tragismul existent în realitate conferă forță tragicului literaturii şi întăreşte capacitatea acesteia de a exprima emoția tragică concretizată în teroare, milă şi admirație. Trăirile declanşate de operele tragice, trăiri la care participă întreaga ființă, nu ar fi posibile, nu ar mişca pe nimeni dacă prin ele nu am răspunde de fapt realității lucrurilor. Consultând însă bibliografia de specialitate, am ajuns la concluzia că omul de rând invocă tragicul în contexte variate, care sunt însoțite de nenorociri, catastrofe, suferință, spaimă, milă. Dar această

accepție a tragicului implică o sferă mult prea largă şi nu toate evenimentele se ridică la nivelul real al tragicului. Din această cauză am făcut apel la conştiința teoretică - estetică şi filosofică - pentru definirea tragicului. Cercetarea fenomenului s-a făcut din puncte de vedere diferite, utilizându-se metoda psihologică (J. Volkelt, Lev Şestov), sau fenomenologică (G. Liiceanu), aceasta din urmă negând toate realizările anterioare.

Tragedia nu e doar un spectacol al cruzimii satisfăcute de sine şi de aceea, pe lângă partea psihologică, tragicul trebuie tratat şi din punct de vedere axiologic şi gnoseologic. Unii teoreticieni sacralizează tragedia, alții contestă valoarea pe care ar avea-o aceasta pentru teoria tragicului, datorită faptului că nu există o teorie coerentă a tragediei, capabilă să evidențieze trăsăturile comune tuturor tragediilor. Tragicul propriu tragediei se bazează pe mitologie şi nu pe explicații teoretice. Este vorba însă de „mitologia cu virtuți tragice" (G. Liiceanu, 1993: 16), cum este cea care a făcut posibilă apariția tragediei greceşti.

Tragicul ia naştere din concepția eroică a vieții, din atitudinea omului cu o conştiință de sine pronunțată, care a îndrăznit să poarte lupta nimicitoare cu forțele naturii şi ale destinului. În secolul al XIX-lea, masele burgheze, conformiste, aveau un trai paşnic, ocrotit de statul polițienesc al liberalismului şi eroul tragic nu mai poate fi identificat în acestea, tragediile fiind citite, fără a transmite însă sentimentele pe care le experimentau oamenii altor societăți, în care viața însemna o permanentă luptă cu natura, cu destinul necunoscut, cu zeii inclemenți. Lupta pentru egalitate şi demnitate umană în perioada modernă, dar şi declinul credinței în tradiția religioasă au subminat empatia spectatorului de rând cu protagoniştii de condiție înaltă. În loc, scriitorii au ridicat întrebări legate de justiția socială şi de autodeterminare. Observăm în operele literare ale secolului al XX-lea sesizarea faptului că omul e o ființă care moare. Omul se află în permanență în căutarea sensului vieții, se afirmă în luptă, dar este copleşit de sentimentul absurdului vieții. Dacă în tragedia greacă puterile întunericului, retrase în Olimp, propuneau o luptă clară, corp la corp, peste secole, această luptă se instalează în centrul ființei. Publicul grec era concentrat, formând o unitate ce s-a transformat în personaj. Tragedia ca spectacol impunea un sentiment

civic intens. Indivizii moderni nu mai sunt uniți, ei sunt doar alăturați, indiferenți față de soarta aproapelui. Teatrul modern nu reuşeşte să-şi scoată spectatorii din singurătate. Dacă în tragedia greacă tragicul luptei interioare se regăseşte într-o foarte mică măsură, în tragedia mai recentă interioritatea omului apare în prim plan, astfel încât conflictul tragic să se mute cu predilecție în sufletul eroului.

Secolul al XX-lea este marcat de marile mişcări ale istoriei cărora indivizii le-au fost martori, este marcat de scepticism față de destinul individului într-o lume întemeiată pe legile neiertătoare ale profitului. Proza realistă din această perioadă este interesată de relația conştiinței individului cu realitățile societății. Naturalismul înfățişează o atmosferă apăsătoare, ce anunță de la bun început sfârşitul tragic al personajului. Tragicul se extinde în conştiința actuală, dar nu mai există în forma tragediei, care provoacă acea durere colectivă, ci doar în roman, deoarece lectura poate fi realizată în singurătate şi poate fi întreruptă în orice moment. Legea, Destinul, nu mai comunică şi nu se mai încredințează spiritului uman şi astfel omul este aruncat în afara universalului, alungat din poziția dominatoare în care se aflase în tragedia greacă. Omul nu mai are acces la Lege, el rămâne la periferia acesteia. Munteanu, R. (1989: 27) vorbeşte de o „vacanță a autorității" şi de o „criză a apartenenței", care provoacă starea de frică şi angoasă a omului modern.

G. Liiceanu (1993: 43) urmează o cale logic-analitică şi fenomenologică în definirea tragicului. El este de părere că dorința omului de a-şi depăşi limitele a dat naştere tragismului naturii umane. Tragicul este interpretat astfel ca peratologie, ca teorie a limitei şi a raportului său cu conştiința şi este defenomen care se naşte în zona raportului dintre conştiință şi limită." Dacă în esteticile tradiționale aristotelice catastrofa a însemnat tragedie, victima devenind, în concepția lor, pacient tragic, iar agentul catastrofei - agent tragic, teoria peratologică vede tragicul ca acel rău asumat prin înfruntarea conştientă a limitei. Esteticienii moderni sunt de părere că tragicul cu valențe estetice nu se produce fără provocarea şi tentarea limitei de către pacientul tragic, iar victima devine pacient tragic doar în măsura în care suportă efectele propriei sale acțiuni în confruntarea cu limita.

Există trei substructuri ale tragicului care pot fi urmate de către analiza peratologică, în funcție de soluția care se dă conflictului tragic. Substructurile tragice - arhaică, greacă şi creştină - nu se contrazic, ci se completează, prin nuanțarea conflictelor fundamentale. Există o corespondență între desacralizarea lumii şi alteritatea om-Dumnezeu, între păcatul originar, greşeala tragică şi păcat, între *diki* grecesc şi justiția divină, între destin şi predestinare, între *hybris* şi trufie.

Analizând conceptul tragicului pornind de la demersurile proprii discursului filosofic, încercăm să oferim semnificația acestuia în viața omului şi să stabilim sensul vieții în condițiile în care tragicul există. De aceea am încercat înfățişarea unor abordări ale teoriei tragicului în cadrul unor sisteme filosofice care se constituie ca antropologie şi care se determină axiologic, filosofii în care fenomenul tragic se constituie ca obiect de meditație metafizică. Aceste filosofii nu ne spun însă ce este tragicul, ci ne prezintă semnificația lui în ansamblul vieții umane. Tragicul, element esențial al gândirii occidentale, născut din literatura greacă, din tragedie, a revenit constant şi a provocat reflecția filosofică şi acțiunea politică. Tragicul este reprezentat de ființele adevărate, care trăiesc cu vocație. El înnobilează numai eroii care poartă dispute formidabile în inima concretului. Secolul al XIX-lea a descifrat tragicul universului, este de părere J.-M. Domenach, care aminteşte că secolul al XX-lea cunoaşte tragicul cunoaşterii de sine, tragicul ornamentelor false, al oglinzilor răsturnate, o mare parte a nefericirii acestui veac provenind din faptul că „a crezut, - sau s-a prefăcut a crede – în idealuri ce nu era capabil să le împărtăşească." (Domenach, J.-M., 1995: 16) Tragicul pune în scenă atracții irezistibile, dar şi căderi iremediabile. El poartă cu sine bezna sa, furiile sale, gustul de moarte ce a acaparat Europa în timpul ocupației fasciste, dar şi calmul ce se aşterne peste cadavre, seninătatea ce învăluie înfrângerea.

Tragicul este prezent în literatura secolului al XX-lea, construit pe baza conceptelor lui Aristotel, Schopenhauer, Nietzsche. Influența tragediei greceşti se face simțită în special în teatrul francez de după 1940, în operele lui Jean Cocteau, Jean Anouilh, Andre Gide, Albert Camus, Jean Paul Sartre. Tragicul se manifestă şi în roman şi chiar în poezie şi excelează în film. O formă originală de manifestare a

tragicului o întâlnim în a doua jumătate a secolului al XX-lea în teatrul absurdului, în operele lui Samuel Beckett şi ale lui Eugene Ionesco. Toate regulile unei opere tragice sunt distruse. Chiar dacă subiectul şi personajele par a aparține comediei sau tragicomediei, mesajul pieselor este unul foarte serios, tragic şi duce absurditatea vieții cotidiene la paroxism. Ne înfățişează lipsa dureroasă de țel a existenței umane în secolul al XX-lea, o existență dominată de clişee şi automatisme. Viața personajelor este absurdă, nedreaptă. Modul original în care sunt transpuse temele mitologice într-un context modern dovedeşte faptul că tragedia nu este moartă, ci există încă resurse de exploatat în tragedia greacă de acum 2500 de ani.

Un impact deosebit asupra literaturii moderne l-au avut ştiința, marxismul, psihanaliza şi existențialismul. Conştiința literară a secolului al XX-lea şi-a exprimat viziunea tragică într-un univers care nu mai suportă umbra intolerabilă a prezenței lui Dumnezeu. Nihilismul literar afirmă necesitatea revoltei împotriva condiției umane. El vede în spectacolul suferinței un exemplu al lipsei de sens a existenței. Gottfried Benn considera că nihilismul este inevitabil în secolul al XX-lea, deoarece rasa albă se află în declin şi este condamnată. Credința sa era că arta modernă stă mărturie dispariției sensului vieții. Pentru el literatura era unul dintre drogurile care-i făceau viața mai uşor de suportat. El s-a întors spre artă ca spre ultima sa posibilitate de apărare.

Nihilismul protestează împotriva absenței dreptății în univers. El portretizează destinul ca fiind orb şi de neprevăzut, dar dă glas motivului universal al compasiunii pentru oameni. Consideră că sensul vieții îl constituie viața însăşi. Nu găseşte nici o lege etică să guverneze problemele oamenilor. Suferința este intensificată deoarece ea nu mai este percepută ca fiind justificată. Ea loveşte la întâmplare şi afectează pe toată lumea, fără să aducă vreo înțelepciune salvatoare. Unii critici prevăd sfârşitul tragicului în momentul în care scriitorul nu mai găseşte un echilibru moral în munca sa. Viziunea tragică trebuie să afirme speranța, iar romanele nihiliste bazate pe mitul lipsei de sens al vieții nu sunt tragice. Viața trebuie să fie afirmată, chiar dacă scriitorul nu găseşte în ea principiul dreptății. Viziunea tragică a secolului al XX-lea încearcă aceasta. Eroii tragici apără sacrul şi valoarea vieții. Ei mor neîmpăcați,

continuând să protesteze împotriva absurdului. Nu se păcălesc singuri, nu-şi fac iluzii, ci înfruntă viaţa cu onestitate, uneori cu ironie, oricât de înspăimântător se dovedeşte a fi adevărul. Eroii tragici nu aşteaptă recompensă sau răzbunare pentru suferinţa pe care sunt siliţi să o îndure. Explorând tărâmul lipsei de sens, viziunea tragică abandonează orice iluzie. Totodată, afirmă valoarea vieţii însăşi. Opera de artă este prin ea însăşi o negare a mitului lipsei de sens. A crea înseamnă a afirma şi în general munca afirmă misterul impenetrabil al existenţei.

Pentru înţelegerea fenomenului tragic şi ipostazelor acestuia în romanul secolului al XX-lea este necesară o reconsiderare a aprecierilor estetice şi filosofice din antichitate până în prezent, o analiză a aprecierilor critice contemporane. Afirmaţiile despre manifestarea tragicului de-a lungul timpului sunt completate cu interpretarea acestuia în romanul european şi american al secolului al XX-lea, în care viziunea asupra tragicului a căpătat noi valenţe datorită războaielor care au zguduit lumea şi în special datorită ameninţării fascismului, care a deschis drum vocaţiilor abisale. Istoria părea să facă un salt înapoi, criza atingea apogeul. Antagonismele sistemului capitalist erau tot mai ireconciliabile, civilizaţia tehnologică decidea decesul culturii umaniste. Perioada respectivă cerea energie, provoca deziluzie, aducea omul la disperare şi îi cerea jurăminte de credinţă, de angajare în procesul vertiginos al istoriei, oferind omenirii înspăimântate alternativa sinistră: fiinţa sau neantul. Era o vreme a disprețului, iar omul modern era copleşit de atrocităţile fascismului, împovărat de incertitudini morale şi de imensă suferinţă, de moartea inexorabilă. Omul modern este ameţit de vidul care se cască în jurul său şi se lasă pradă sentimentului de *greaţă*.

In al doilea deceniu al secolului al XX-lea, cultura americană suferă de o gravă dezorientare cauzată de participarea la primul război mondial, război care a provocat o dramă universală, a cetăţenilor din întreaga lume. Experienţa luptelor insufla oamenilor sentimentul instabilităţii istorice, iar în anul 1929, Marea Criză ce a urmat a afectat tragic întreaga societate. Romanele scrise în această perioadă sunt marcate de participarea la război. Personajele sunt încărcate de experienţa tragică şi descriu suferinţele şi deznădejdea suferită.

Analizând diferitele abordări ale tragicului de-a lungul timpului, vom recurge la o examinare a operelor literare din punct de vedere fenomenologic. Astfel, ne va interesa caracterul specific al conflictului, manifestarea experienţelor-limită, agentul şi pacientul tragic, după cum au fost acestea enunţate de către G. Liiceanu în lucrarea *Tragicul* (1993). Dat fiind numărul mare al romanelor în care poate fi întâlnit fenomenul tragic, în atenţia noastră se vor afla romanul existenţialist european reprezentat de Fr. Kafka (*Procesul*), A. Camus (*Străinul*), J. P. Sartre (*Greaţa*) şi romanul american reprezentat de W. Faulkner (*Zgomotul şi furia*) şi E. Hemingway (*Pentru cine bat clopotele*). Întâlnim în aceste creaţii ipostaze ale tragicului ilustrate de esteticieni şi filosofi de-a lungul timpului.

Fenomenul tragic manifestat în literatura secolului al XX-lea se găseşte analizat în puţine opere de specialitate. Repunerea sa în discuţie în acest context îndreptăţeşte **actualitatea cercetării acestei teme** sub aspectul particularităţilor, dar şi a manifestărilor generale prin care tragicul a fost abordat în literatura europeană şi americană la începutul veacului al XX-lea. Structura civilizaţiei occidentale şi, implicit, a fenomenelor literare a suferit variate modificări, provocate de legile societăţii industriale de consum, în a doua jumătate a secolului, fapt ce a condus la apariţia comediei negre, a infratragediei, a farsei tragice şi a comediei absurde. Din această cauză am abordat doar ipostaze ale tragicului din prima jumătate a secolului al XX-lea, când acesta s-a manifestat în roman cu precădere.

Această lucrare prezintă rezultatele la care s-a ajuns în urma studierii romanelor menţionate mai sus, din care s-au evidenţiat elementele comune, dar s-au luat în considerare şi trăsăturile particulare, distingându-se aspectele ce aparţin curentelor vremii. Am studiat tragicul şi ipostazele acestuia în roman nu doar datorită curiozităţii intelectuale, ci şi ca „ceva” etern viu, ce ne implică în calitatea noastră de oameni.

Scopul principal al acestei teze vizează conturarea ipostazelor pe care le-a îmbrăţişat fenomenul tragic în romanul din prima jumătate a secolului al XX-lea, atât în literatura europeană, cât şi în cea americană.

Obiectivele propuse în lucrare au urmărit:

- studierea fenomenului tragic din punct de vedere estetic şi filosofic;
- stabilirea esteticii tragicului şi depistarea manifestărilor sale în tragedie şi în roman;
- cercetarea tragicului în contextul unor curente literare din secolul al XX-lea, în scopul evidenţierii unor elemente care ne îndreptăţesc să vorbim despre tragic şi în roman, nu doar în tragedie;
- aprecierea contribuţiei scriitorilor europeni şi americani la reflectarea tragicului în roman;
- investigarea modului în care romancierii au receptat şi au valorificat estetica tragicului în romanele lor;
- punerea în relaţie a romanelor de factură existenţialistă şi a celor americane, marcate de umanism, pentru a stabili ipostaze tragice care apar în aceste romane, ipostaze aflate în strânsă legătură cu o anumită stare a istoriei mondiale.

Instrumentele metodologice şi teoretice ale lucrării constau în aplicarea unor principii şi metode de cercetare revendicate de comparativismul tradiţional şi modern, având ca punct de plecare combinarea elementelor estetice prezente în diverse curente literare într-o formă nouă şi oferind posibilitatea comparării diferitelor elemente şi aspecte ale operelor, cu scopul de a pune în valoare funcţia acestora într-un sistem literar. **Metodele de cercetare** includ abordarea istorică, sistemică, tipologică, sociologică, psihologică, fenomenologică, reconsiderate din perspectiva literaturii şi a esteticii. Cercetarea a implicat şi studierea unor filosofi, critici şi istorici literari, cărora le aparţin contribuţii valoroase la cercetarea fenomenului tragic în literatură: Aristotel, Fr. Nietzsche, Schopenhauer, Jaspers, Unamuno, Kierkegaard, Camus, Sartre, T. Vianu, I. Mălăncioiu, J. Volkelt, Ch. Glicksberg şi alţii.

Caracterul ştiinţific novator al lucrării constă în faptul că reprezintă un studiu cuprinzător, care prezintă şi supune analizei, părerile esteticienilor, filosofilor şi romancierilor, în legătură cu evoluţia şi modurile de manifestare, în timp, a tragicului. Acestui fenomen nu i s-a acordat atenţia meritată din partea criticii şi, deşi despre

fiecare dintre scriitorii amintiți în această lucrare s-a scris mult, problema tragicului a fost insuficient tratată. Cele câteva romane care fac obiectul analizei noastre nu sunt rupte de anumite preocupări estetice apărute. Dificultatea demersului întreprins porneşte de la faptul că cercetarea tragicului în roman a fost inconcludentă, acesta fiind legat mai întotdeauna de reflectarea sa în tragedie. Cercetarea fenomenului s-a făcut din puncte de vedere diferite, utilizându-se metoda psihologică (J. Volkelt, Lev Şestov), sau fenomenologică (G. Liiceanu), care neagă toate realizările anterioare.

Noutatea ştiințifică a lucrării se vădeşte şi sub aspect comparativist şi teoretic, cercetarea fenomenului tragic realizându-se pe baza unui studiu comparat, prin evidențierea trăsăturilor existențialismului sau umanismului manifestate în epocă. Rezultatele au dus la conturarea unei estetici a tragicului şi a ipostazelor sale în romanul din prima jumătate a secolului al XX-lea, ceea ce demonstrează, încă o dată, importanța studiilor comparatiste pentru precizarea unor concepte teoretice. Analiza unor romane şi punerea lor în relație cu curentele vremii pentru a putea evidenția existența unui filon ce e mai presus de aparențele ce țin de sursa de inspirație sau de motive şi teme comune, scoaterea fenomenului tragic de sub tutela tragediei şi abordarea sa şi din punct de vedere al reliefării sale în roman oferă posibilitatea apropierii de mari romancieri ai secolului al XX-lea şi este încă un argument în favoarea alegerii acestui fenomen ca subiect al unei astfel de cercetări.

Valoarea teoretică şi practică a acestei cercetări rezidă în faptul că stabilirea elementelor şi a ipostazelor tragicului în romanul secolului al XX-lea permite extinderea cercetării acestui fenomen şi asupra altor romancieri străini sau români de la începutul anilor 1900. Lucrarea deschide direcții posibile unor cercetări ulterioare ale fenomenului tragic, deoarece abordează aspecte care nu au mai fost investigate.

Rezultatele cercetării întreprinse pentru redactarea tezei de doctorat au constituit subiectele mai multor articole apărute între 1999-2007, susținute şi discutate în cadrul unor conferințe şi sesiuni de comunicări ştiințifice din România şi Republica Moldova.

Prezenta introducere este urmată de trei capitole, cu subcapitolele respective, care reflectă o concepție ce ne-a permis abordarea temei în lumina realizărilor

datorate metodologiei comparativismului modern şi finalizată prin încheiere şi prin bibliografia operelor şi a lucrărilor consultate şi citate.

Cuvinte cheie: tragic, tragedie, limită, vina tragică, hybris, catharsis, peratologie, agent tragic, pacient tragic, conflict tragic, caracter tragic, roman, ipostază, existențialism, umanism, modernism, absurd, angoasă.

CAPITOLUL I
TRAGICUL - CATEGORIE ESTETICĂ FUNDAMENTALĂ

1.1. Conceptul de tragic

Tudor Vianu (1996: 364) deosebeşte în lucrarea *Estetica* următoarele categorii estetice fundamentale: frumosul, urâtul, comicul şi umorul, grațiosul, tragicul, sublimul. Prin urmare, tragicul este una dintre cele mai de seamă forme estetice fundamentale. Experiența artistică a lumii greco-romane cunoştea o singură formă a artei, frumosul. Estetica clasică impunea chiar şi tragediilor şi comediilor să rămână creații frumoase, pentru ca în timp, teoria frumosului să fie dublată prin cea a sublimului şi mai târziu prin cea a urâtului, caracterizată printr-un realism al subiectului şi printr-o atitudine de împotrivire din care emanau o serie de sentimente neplăcute. Sub influența lui Eduard von Hartmann, J. Volkelt (1978: 31) împarte formele estetice fundamentale în două categorii şi anume cele lipsite de conflict, printre care frumosul, sublimul, grațiosul, esteticul-sensibil şi esteticul-spiritual şi cele purtătoare de conflict: tragicul, comicul şi umorul, dintre acestea, tragicul fiind cel mai specific.

Abordând problema tragicului, T. Vianu (1996: 368) considera că acesta nu era doar o închipuire a poeților, ci „o trăsătură constitutivă a realității, astfel întocmită încât eroul tragic ajunge să cadă jertfă tocmai din pricina excelenței caracterului său”. Dacă tragicul ar exista numai în imaginația scriitorilor, el nu ar fi capabil să exprime emoția tragică concretizată în amestecul de teroare, de milă şi de admirație. Forța tragicului poeziei şi a artei în general provine din tragismul existent în realitate, fără de care ar fi doar un mijloc ce n-ar mişca pe nimeni. Trăirile declanşate de operele tragice, trăiri la care participă întreaga ființă, nu ar fi posibile dacă prin ele nu am răspunde de fapt realității lucrurilor, şi nu închipuirii scriitorilor.

Categoriile estetice şi bineînțeles, tragicul, țin de conținutul eteronomic al operelor. Ele cunosc variații în timp, în funcție de epocă. Interesul față de un anumit conținut al operei se estompează sau chiar dispare, dar răzbate peste timp însuşirea operelor de artă de a fi nişte realizări estetice, de a fi prelucrări ale materiei sau ale

datelor conştiinţei, asupra căreia artistul şi-a pus pecetea originalităţii. Tragicul, categorie estetică fundamentală (Vianu, T., 1996: 370), se află în strânsă legătură cu conţinutul operelor. Cuprinsul categorial al operei este supus oscilaţiilor timpului. În antichitate, Aristotel a observat legăturile tragediei cu viaţa religioasă a grecilor, precum şi faptul că era impregnată de legendă. El a subliniat efectul tragediei greceşti asupra spectatorului, efectul de purificare, de eliberare de emoţii puternice, covârşitoare, de transformare a pasiunilor în înclinări virtuoase, dar şi rolul pacificator al acesteia, îndreptat spre măsură şi echilibru. Tragedia este genul dramatic care prezintă lupta eroică sau morală a unui individ, culminând cu înfrângerea sa finală. În timp ce drama şi comedia sunt întâlnite aproape în orice cultură şi perioadă de timp, piesele tragice apar în principal în societăţile care menţin un sistem fix de credinţe politice sau religioase. Acestea favorizează comuniunea de idei şi sentimente a spectatorilor cu tragedianul, ei împărtăşind aceeaşi viziune socială şi acelaşi sistem de valori. Spectatorii pot manifesta empatia în ceea ce priveşte căderea protagonistului dintr-o poziţie înaltă într-o stare de disperare sau anihilare. Tragedia constituie momentul de culme al genului teatral, constând în elevare şi în dezvăluirea totală a condiţiei umane. Nietzsche vedea în tragedia greacă manifestarea geniului elen şi a stabilit ca origine şi esenţă a tragediei entuziasmul dionisiac unit cu ţâşnirea spiritului apolinic. Exemplu unic în istoria culturii umane, tragedia greacă, ce „a apărut perfectă la începutul ei (…) este atât de pură şi coerentă, fiindcă se derulează pe un fond de credinţe comune ce-i îngăduia să întrupeze în entităţi mitologice un univers religios ambiguu, unde divinitatea şi umanitatea se amestecau în îmbrăţişări tulburătoare.” (Domenach, J.-M., 1995: 30)

Încercând să apeleze la operele dramatice, respectiv la tragedii, pentru a afla ce este tragicul, G. Liiceanu (1993: 15-16) arată că unii teoreticieni sacralizează tragedia şi se supun autorităţii marilor autori dramatici, în timp ce alţii contestă valoarea pe care ar avea-o aceasta pentru teoria tragicului, datorită faptului că nu există o teorie coerentă a tragediei, capabilă să evidenţieze trăsăturile comune tuturor pieselor, o esenţă a tragediei şi ceea ce le face să fie tragice. Prin urmare, tragedia nu poate să contribuie la elaborarea conceptului de tragic, dar nici nu poate fi ignorată, datorită

valorii sale retroactive în raport cu teoria deja existentă şi datorită rolului pe care-l joacă în receptarea fenomenului tragic.

Tragicul nu poate fi gândit însă în afara tragediei. Aceasta are un rol important în cunoaşterea fenomenului tragic. Cu greu poate fi gândit tragicul în absența eroilor tragici şi în afara situațiilor prezentate scenic. În tragedie tragicul este presimțit şi nu ştiut, cunoscut şi din această cauză aceste creații literare etalează o gamă largă de nenorociri ce greu pot fi încadrate în anumite criterii ferme; transcendența are chipuri diferite, variind de la necesitate la contingență, de la decizia providențială, *Pronoia*, la legea capricioasă, *Tyche*, sau dreptatea însăşi, *Dike*. Tragicul propriu tragediei se bazează pe mitologie şi nu pe explicații teoretice. G. Liiceanu (1993: 16) acceptă însă în discuțiile despre tragic doar „mitologia cu virtuți tragice", cum este cea care a făcut posibilă naşterea tragediei greceşti, prilej artistic al organizării opiniei despre tragic reprezentat de această mitologie.

Tragedia greacă este un spectacol al suferinței, ce conține un sens adânc uman, al supraviețuirii, al reconcilierii. E un miracol al afirmării de sine a omului. G. Banu (prefața la Domenach, J.-M., 1995: 6) o consideră „primul instrument de luptă al spiritului, şi poate cel mai nobil." Lessing considera că plânsul tragediei elene este doar geamătul imens al eroilor. În literatura greacă locul de manifestare a tragicului este casa familiei, unde au loc crime, incesturi, greşeli tragice, adulterul. Membrii familiei au un destin unic, cei din jur fiind loviți într-un fel sau altul de tragedia eroului, care se mişcă într-un univers crud şi violent, moartea sau suferința pândindu-l la fiecare pas. Cu toate acestea, dramele individuale se topesc într-o ordine cosmică superioară, astfel încât teroarea şi mila se resorb în catharsis, conferind armonie acestui univers. Înainte de creştinism planul uman era paralel cu cel divin, care îl transcende şi între aceste două planuri nu exista ruptura provocată de păcatul originar. Nu exista încă noțiunea de păcat, ci aceea de greşeală tragică. Oamenii coabitează şi conlucrează cu zeii, apelează la ei pentru ajutor. Zeii sunt subordonați şi ei lui Zeus, iar nerespectarea lor şi a ierarhiei provoacă acea cădere în *hybris* care atrage după sine pedepse cumplite pentru cel care a greşit. Încălcarea unei legi sociale sau morale, nesocotirea raportului fundamental dintre om şi zei determină ruperea armoniei

perfecte a lumii, o greşeală cu urmări tragice. Pedeapsa este inevitabilă. Zeii doresc să-şi manifeste puterea, să impună respectul, dar se doreşte în acelaşi timp restaurarea armoniei lumii. Hybrisul este considerat mecanismul tragic prin excelență. Acțiunile eroului sunt justificate în plan transcendent, prin voința zeilor sau prin hotărârea destinului, dar şi în plan uman, prin faptul că eroul intră într-o situație în care poate acționa doar în sensul în care o face, nu are de ales. Destinul omului este astfel proiectat atât în uman, cât şi în transcendent, ambele participând la consacrarea sa tragică. Destinul stăpâneşte viața omului. Există posibilitatea de a alege, de a acționa şi în alt fel decât este prevăzut, dar nu este o alegere, o alternativă reală. El este obligat să acționeze conform structurii sale morale şi sufleteşti, conform statutului său social, doar în sensul pe care i-l indică Destinul şi se află astfel într-o situație conformă caracterului său, o situație fără ieşire, care atrage după sine dezastrul. Destinul se manifestă astfel chiar prin opțiunea eroului, care este astfel nu supus zeilor, ci structurii sale interioare sau statutului său social. Prin conştiință şi prin rațiune omul se poate ridica deasupra tentațiilor, pasiunilor, poate rupe lanțul fatal al evenimentelor. În sens opus, căderea în hybris atrage după sine pedepsirea eroului. Uneori vinovatul este pedepsit de un nevinovat, iar prin aceasta cel din urmă cade şi el în hybris, devine şi el vinovat şi urmează a fi pedepsit. Această teorie corespunde conceptului Diki, ce înseamnă „justiție divină", care are o logică perfectă, dar este inumană, distructivă. Grecii au identificat Destinul cu o forță care asigură statornicia universului prin înlăturarea luptei şi a opoziției şi restabilirea liniştei unității. Destinul restabileşte „substanța etică şi unitatea ei prin pieirea individualității care i-a tulburat liniştea". (Hegel, G. W. Fr., 1966, vol. II: 596) Eroul tragic ia asupra lui activitatea Destinului şi prin aceasta îşi asumă starea lumii, înălțându-se la un statut metafizic şi ontologic superior, de întemeietor sau mântuitor al lumii. Aceste puteri universale care sunt vii şi în sufletul uman sunt numite de Hegel (1966, vol I: 237) „pathos".

În creştinism întâlnim o altă transcendere posibilă a Destinului, de refuz al acestuia, de depăşire a sistemului, realizată prin mutația spirituală prin integrarea într-un sistem diferit de valori, transcendere care a apărut în creştinism, prin apariția conceptelor de „salvare", „iertare", „grație divină". Ceea ce a rămas constant şi

riguros în această perioadă a fost redarea prin intermediul creațiilor literare a răului, a suferinței şi sugerarea anumitor valori care pot fi alinate, dacă nu izbăvite. Operele rezultate au fost însă nişte eşecuri, deoarece geniul poeților nu fusese la înălțimea ambițiilor, iar modelele păgâne erau prezente necontenit în mintea autorilor moderni care nu făceau altceva decât să transpună în limbaj creştin şi cu ajutorul procedeelor creştine procedeele şi expresiile antice. I. Mălăncioiu (2001: 21) arată că „vina tragică se defineşte în raport cu legea morală a eroului de al cărui eşec afirmator luăm act – indiferent de conținutul concret al acestei legi. Prin ea putem reface legătura dintre tragedia antică şi cea apărută ulterior pe fondul Creştinismului, ruptă în mod arbitrar prin conceptul de culpabilitate, definit în raport cu existența unui Dumnezeu unic şi personal şi a păcatului creştin."

I. Mălăncioiu (2001: 92) consideră că o doctrină religioasă nu poate anihila suferința umană, că, „independent de credința pe fondul căreia se desfăşoară, tragedia izvorăşte întotdeauna din acelaşi punct nevralgic al suferinței nejustificate (şi nejustificabile)." Suferința a existat şi va exista şi nu va putea fi ignorată sau ştearsă din existența umană. Diferă doar cadrul de desfăşurare a acțiunii tragediei şi de exprimare a revoltei care o declanşează.

Ca reprezentare a ideii aristotelice conform căreia tragicul este fenomenul ce trezeşte în noi mila şi spaima, în Evul Mediu englez se naşte simbolul roții Fortunei care abandonează oamenii. Domnia marilor forțe ale destinului se simte pronunțat în opera lui Shakespeare, unde destinul este de o asprime implacabilă şi de o necesitate inexorabilă. În mersul destinului se îmbină liniştea cu violența, fiind prezentate cazuri în care oamenii şi evenimentele sunt situate în contexte ample şi mărețe, în special când sunt dezvoltate anumite subiecte istorice şi legendare, în care apare dominația unor mari forțe ale destinului. În ceea ce priveşte viața particulară, producerea impresiei dominației forțelor destinului este posibilă, chiar dacă este mai greu realizabilă, în conflictele oamenilor observându-se uneori domnia unor legi aspre şi în acelaşi timp binevoitoare, ale existenței.

În Renaştere conflictul dintre voința universală şi voința individuală dă naştere procesului tragic în care acționează puteri ale destinului, forțe superindividuale care

aparţin ordinii universale şi care se vădesc în activitatea şi pasivitatea indivizilor tragici. Acestea sunt forţe supraordonate desfăşurării evenimentelor omeneşti individuale şi se cer recunoscute ca purtătoare ale ordinii generale a lucrurilor. Încleştarea anumitor forţe superioare, sacre, a unor legi solid fixate în conştiinţa oamenilor se evidenţiază în vorbirea şi în faptele personajelor, în suferinţele şi problemele lor. Aceste forţe pot fi de ordin spiritual sau de ordin teleologic, dând naştere unui tragic cu caracter metafizic, într-un fundal sublim, generator de respect, care ne face să simţim ordinea cosmică în faptele personajelor. Apărând în operă, acestea fac ca impresia de tragic să fie mai puternică, mai metafizică, mai religioasă. Ele însă nu se constituie într-o condiţie a tragicului, acesta din urmă existând în operă şi fără prezenţa lor. În concluzie, pe lângă tragicul marilor forţe ale destinului, există şi un tragic care nu produce această impresie, nu invocă prezenţa lor. Lipsind sublinierea poetică a puterii acestor forţe care influenţează viaţa şi activitatea indivizilor, rezultatul îl constituie un tragic mai prozaic, mai terestru, mai individualist, rezervat finitului şi individualului. În Renaştere omul a avut revelaţia spargerii limitelor cerului şi a unei istorii ce îşi avea propria mişcare ce nu depindea de puterea divinităţii. Schimbările istorice au loc în paralel cu evoluţia cosmică. În locul providenţei creştine, selecţia şi impulsul sunt date de necesitatea istorică, ceea ce indică progresul pe care l-a cunoscut conştiinţa istorică. Aprecierile se fac în funcţie de această necesitate, care decretează ce este bun sau rău în fiinţa sau faptele omului. Cel care i se împotriveşte, chiar dacă este un om valoros, este rău şi deci, sortit pieirii.

Clasicismul a cunoscut înflorirea literară în Franţa secolului al XVII-lea şi a legat ideea tragicului de epoca de consolidare a absolutismului. Tragicul ia naştere din coliziunea dintre datorie şi sentiment. Umaniştii renascentişti au visat unitatea şi centralismul ţărilor lor, dar după înfăptuirea acestor deziderate, monarhia a păşit spre absolutism, impunând o disciplină în toate domeniile vieţii materiale şi spirituale. Majoritatea scriitorilor au acceptat autoritatea impusă de curte în domeniul esteticii. Tragedianul este, în majoritatea cazurilor, dependent de monarhie şi are nevoie de un protector influent, în persoana unui prinţ, sau chiar a regelui însuşi. Este impusă acum

regula celor trei unități, imitarea anticilor, regula verosimilității, justificate prin apelul la rațiune. Se dezvoltă în această perioadă raționalismul, folosit de monarhie pentru întărirea autorității în viața intelectuală şi artistică, dar alianța se fărâmă un veac mai târziu. Unul dintre elementele constitutive ale clasicismului este anistorismul gândirii estetice. Doar ceea ce este etern omenesc este demn de a fi materie literară, împrejurările momentului fiind considerate neesențiale.

Secolul al XVIII-lea (iluminism) este marcat de asaltul violent al burgheziei conştiente de superioritatea ei economică şi intelectuală împotriva regimului monarhic, asalt susținut şi de masele populare. Prăbuşirea vechiului regim este susținută de ideologi, filosofi, scriitori, a căror autoritate se sprijină pe rațiunea carteziană, care îşi dovedeşte în acest secol o putere explozivă. Ea impune gânditorilor enciclopedişti controlul faptelor, verificarea ideilor, analiza critică a instituțiilor sociale perimate. Toate ideile moştenite, prejudecățile de ordin social, religios sau moral trebuie trecute prin filtrul îndoielii. Umanismul agoniza, ideea de frumos estompându-se, scriitorii antici care fuseseră atât de respectați pierzându-şi autoritatea. Sufletul modern simțise imperios necesară ieşirea din cadrul restrâns al literaturii clasice. Adevărul era căutat în filosofie, arta îşi căuta un nou ideal, religia nemaifiind suficientă. Pentru producerea aceluiaşi efect în spectacole s-a mărit doza, efectele erau mereu sporite, tragedia fiind dotată cu un nou resort, cel al groazei. Povestea care-i făcea pe oameni să plângă prin 1670 abia îi mai impresiona în anii 1750. Forța tragică urmărea să pună în mişcare adâncul sufletului, să trezească pasiunile în sufletele cele mai insensibile. Operele literare se apropiau de realitatea umilă şi comună, pentru a-i degaja tragicul şi mai ales partea emoționantă.

Drama romantică este consecința unui anumit tip de înțelegere a istoriei. Măreția istoriei este asociată la romantici cu revelația participării maselor la marile evenimente istorice, ceea ce înseamnă o deplasare a accentului de pe conducătorul de oaste, de pe personajul recunoscut de istorie spre personajul mai puțin cunoscut de istorie, spre anonimul care devine erou. Personajul anonim din scenele de masă reliefat în operele romantice a preluat rolul corului din tragediile antice, acel rol de comentator şi judecător al evenimentelor.

Se impunea apariția unei noi tragedii, coerentă şi adaptată mai bine gustului secolului al XIX-lea, a tragediei istorice. Tragicul clasic era rezultatul confruntării unor pasiuni, cel modern reprezenta caractere, caractere complexe, cum sunt cele ale tuturor oamenilor. Arta romantică era constituită în esență din amestecul contrariilor, principiu care impunea prezentarea a tot ceea ce înconjoară personajele ale căror pasiuni constituie obiectul piesei, pentru a le scoate în evidență trăsăturile. Tragedia era văzută ca un grup statuar, în timp ce drama romantică era un tablou, în care elementele vieții nu erau separate viguros ca în vechea tragedie, ci care înfățişează spectacolul variat a tot ceea ce compune viața. Separația genurilor dispare din acest tablou al societății moderne în care se află amestecate interese, idei, sentimente, obiceiuri, pasiuni.

Tudor Vianu (1996: 371) a menționat în secolul al XIX-lea dispariția tragediei ca gen literar şi chiar „dispariția sentimentului tragic din cuprinsul întregii literaturi", proces care s-a accentuat în secolul al XX-lea. El era de părere că tragedia nu a putut supraviețui în cadrul democrației nivelatoare, ea fiind născută din concepția eroică a vieții, din atitudinea omului cu o conştiință de sine pronunțată, care a îndrăznit să poarte lupta nimicitoare cu forțele naturii şi ale destinului. Tragedia nu dispăruse, de fapt, însă masele burgheze, conformiste, aveau un trai paşnic, ocrotit de statul polițienesc al liberalismului şi eroul tragic nu mai poate fi identificat în acestea, tragediile fiind citite, fără a transmite însă sentimentele pe care le experimentau oamenii altor societăți, în care viața însemna o permanentă luptă cu natura, cu destinul necunoscut, cu zeii inclemenți.

Pentru a crea tragicul, personajul prezentat în suferință trebuie să dea dovadă de măreție umană, fapt ce implică o depăşire sensibilă a mediei omeneşti, într-o anumită direcție importantă şi reprezintă o valoare omenească neobişnuită, iar ceea ce este mediocru, obişnuit, sau chiar detestabil devine teren impropriu pentru declanşarea impresiilor tragice. Personajului nu i se cere să se detaşeze de ceilalți oameni sub toate aspectele ființei sale, ci doar pe o latură oarecare, care însă să dea impresia că avem de-a face cu un caz excepțional din punct de vedere omenesc. S-a vorbit în timp de personajele tragice cum că ar trebui să ocupe poziții înalte, să fie

prinți, regi, comandanți de oşti, persoane sus-puse, înalți dregători, considerându-se că personajele luate din viața particulară nu au deplină valoare tragică, dar această îngrădire formală nu este necesară. Eroul tragic reprezintă cu măreție ceea ce este important din punct de vedere uman. Se aşteaptă ca el să se afirme, să izbândească în viață. Dacă în loc să se întâmple astfel, i se opun forțe nefaste care ies în final biruitoare, iau naştere suferința şi nenorocirea, mult mai înfricoşătoare decât în cazul omului obişnuit. Această suferință a omului măreț face ca destinul să pară întunecat, îngrozitor. ,,Cu cât eroul, prin măreția de care dă dovadă nemijlocit în preajma ivirii suferinței şi în toiul dezastrului şi prăbuşirii sale, trezeşte în noi în mai mare măsură sentimentul că ar fi întru totul vrednic să iasă nevătămat din toate încurcăturile, să-i izbutească planurile, să se înalțe la fericire şi faimă, cu atât mai acut şi mai violent ne este dat să simțim tragismul, când vedem că suferința îl copleşeşte totuşi, brutal şi fără cruțare." (Volkelt, J., 1978: 140) Din această cauză personajele sunt puse într-o lumină deosebit de strălucitoare, conferindu-li-se distincție, cutezanță, genialitate, înainte de dezlănțuirea catastrofei tragice. Bineînțeles, când vorbim de măreția personajului tragic ne referim atât la perioada de dinaintea declanşării suferinței, dar mai ales la perioada suferinței însăşi, deoarece este important modul în care individul reuşeşte să o combată. El trebuie să îşi păstreze măreția şi în durere, să nu se piardă în descurajare, bocete, tânguieli, moliciune, pentru că în acest din urmă caz impresia tragică se deteriorează, sau chiar putem vorbi despre o anulare a ei. Prin cele afirmate nu se exclude total orice tânguire în cazul prăbuşirii tragice, dacă aceasta apare însă, trebuie să fie expresia voinței şi a tăriei durerii, trebuie să ne dea impresia că durerea cuprinde un suflet mare şi puternic. Tânguirea are o prezență mai amplă în tragedia antică, datorită caracterului prin excelență liric al acesteia, fapt mai puțin posibil în cadrul tragediei moderne.

Pare că este caracteristic uman ca măreția omenească să ducă la cădere, la prăbuşire, ca extraordinarul să fie destinat să simtă finitul, într-un mod deosebit de violent şi de dureros, să-şi aibă reversul în josnicie, în nefericire, în nelegiuire. Nu ne referim la faptul că măreția implică de regulă dezastrul, suferința, ci că posedă o înclinație puternică pentru declanşarea pericolului amenințător de a cădea în

nefericire, că acționează ca ceva ademenitor, atrăgător, pricinuitor de dezastru. Se desprinde astfel latura pesimistă a tragicului, care ne înfățișează o lume organizată astfel încât să ducă mult prea uşor la suferință, la disperare. Tragicul ne arată că mărețul, extraordinarul incită forța iraționalului, care-l duce spre nimicire, iraționalul apărând ca victorios. Opera tragică ne înfățișează o lume sumbră, enigmatică, plină de primejdii, în care personajul care se înalță deasupra celorlalți se detaşează cu propriile-i forțe de mulțimea mediocră şi este expus primejdiei căderii şi a disperării datorită măreției sale.

Grecii au avut o concepție pesimistă a existenței, fatalitatea oarbă domnind chiar şi peste zeii Olimpului, care sunt abandonați destinului crud şi capricios. În momentele de fericire, grecii îi rugau pe zei să le trimită moartea salvatoare decât să rămână pradă sorții crude şi răzbunătoare. Filosofia greacă îi apare lui D. D. Roşca (1995: 165) plăsmuire a deznădejdii, care a reuşit doar parțial „să consoleze sufletul elen de groaza pe care, în tot cursul duratei lui, i-a inspirat-o existența”. Sentimentul tragic al existenței şi neliniştea metafizică pot provoca deznădejde unora, sau tensiune sufletească altora, în funcție de temperament, de sensibilitate. Sentimentul de deznădejde îmbracă, pe plan teoretic, forma grandioasă a protestului (D. D. Roşca, 1995: 168, 169). Un astfel de protest grandios este al omului care, deoarece cunoaşte, ştie să piară protestând contra Universului care-l striveşte. Pentru a-l strivi pe om Universul nu trebuie să se înarmeze în totalitate, iar dacă îl striveşte, omul va fi mai nobil decât ceea ce îl omoară pentru că ştie că moare şi este conştient că Universul îi este superior, iar Universul nu ştie nimic despre aceasta. Din punct de vedere practic, sentimentul deznădejdii metafizice se concretizează într-o singură atitudine cu adevărat consecventă şi anume resemnarea şi renunțarea la acțiuni hotărâtoare de destin. Această renunțare este o formă de libertate spirituală mare, dar o libertate de înțelept, nu de erou. Înțeleptul renunță la rolul de agent determinant în desfăşurarea existenței imprevizibile şi adoptă atitudinea de spectator detaşat, aflat într-o poziție spirituală superioară ce poate conduce la cunoaşterea supremă.

Uneori personajul tragic manifestă o revoltă sfidătoare. Cu ocazia pieirii, omul tragic manifestă o atitudine subiectivă ce produce un efect înălțător. Deşi eroul tragic

se află în cea mai mare suferință, lăuntric, el se arată la înălțimea destinului ostil învingător. El îi opune acestuia o forță, o măreție şi o noblețe care nu pot fi afectate de către forțele ostile. Cu alte cuvinte, eroul, prin comportamentul său subiectiv, opune destinului ostil o măreție înălțătoare.

El adoptă o anumită poziție față de vina sa, măreția lui manifestându-se în caracterul tragic ce răzbeşte până la purificare sau, în alt caz, îşi ia fără teamă vina asupra sa. Purificarea morală constituie o contrapondere eficace împotriva factorului deprimant din tragic. Măreția umană apare la cel care reuşeşte ieşirea dintr-o vină, ieşirea din orbirea provocată de implicarea sa în păcat, printr-o luptă curajoasă, cunoscând astfel o adevărată renaştere prin iluminare morală şi zguduire sufletească. Îndreptându-şi atenția spre bine, acesta dovedeşte o mare capacitate morală. Bucuria resimțită este întăritoare pe plan moral, constituind factorul înălțător, datorită faptului că evidențiază forța puterii binelui care reuşeşte să readucă pe calea binelui chiar şi un caracter cuprins total de forțele păcatului. Această întoarcere spre bine este necesară, deoarece atunci când ea nu apare şi locul îi este luat doar de vină şi căință, purificarea morală are o forță de elevare mult mai redusă, ce constă doar în satisfacția că cel care a încălcat legea morală o dezaprobă acum. Există situații în care strigătul sufletului chinuit şi răscolit de conştiința păcatului ajunge la o intensitate atât de mare încât renaşterea însăşi are o latură tragică. Deosebite sunt şi cazurile în care purificarea morală constituie cauza morții tragice. Aici, renaşterea personajului şi înălțarea la o moralitate autonomă provoacă tragismul vieții sale. Purificarea morală poate să coincidă cu zguduirea sau chiar dezagregarea întregii personalități. Sentimentul păcatului, al degradării şi umilinței, dar şi mustrările de conştiință produc o dezolare atât de profundă, o nimicire lăuntrică, încât eroul nu mai găseşte puterea de a se redresa, de a începe o viață nouă. El devine un abulic, un dement, sau chiar ajunge să se sinucidă. Bineînțeles că acest tip de purificare morală manifestă o forță înălțătoare mult mai redusă decât acela în care rezultatul îl constituie o renaştere morală biruitoare, datorită opoziției factorului înspăimântător al degradării lăuntrice.

În tragic individul îşi pierde simțul măsurii, depăşeşte limitele impuse omului finit provocând în acest fel destinul care, la rândul lui, îl împinge pe individul excesiv

la suferință şi pieire. Măreția personajului tragic apare deci şi ca pricină a nenorocirii care urmează. Însingurarea individului este legată de lipsa de măsură, în care constă şi vina lui, vină primordială, stabilită o dată cu însăşi viața omului. Tragicul se află, în acest caz, în legătură cu o metafizică a existenței individuale, individualizarea absolutului, autolimitarea şi autoindividualizarea spiritului universal fiind transferate în perspectiva vinei. Existența individuală apare ca încărcată aprioric cu vină. Individualizarea este, deci, vina originară, imanentă existenței, de care se leagă ideea că în individul măreț, excesiv de voluntar, lipsit de măsură, vina aceasta originară se manifestă deosebit de pronunțat şi de provocator. Practic, cu cât individul se încăpățânează în el însuşi în mod egoist, cu cât voința individuală se afirmă şi se impune mai cu putere, cu atât mai evidentă este vina individului. Supraestimarea de sine este evidentă atunci când pretențiile eului propriu sunt argumentate dincolo de măsura îndreptățită. Doar o trufie nemăsurată devine izvor de suferință, constituindu-se, de fapt, în vina tragică.

Lev Şestov (1997: 151-153) era de părere că tragicul este singurul domeniu în care nu intrăm benevol, ci „apărându-ne corpurile". El aseamănă existența cu o corridă atroce în care oamenii sunt taurii, în timp ce hazardul este toreador. Cândva, într-o zi, probabil în cea mai fericită zi, vom fi azvârliți în arena tragicului, care apare ca justițiar. Prin faptul că se desprinde din durerea universală, omul fericit este vinovat. Tragicul nu poate fi învins sau evitat. În timp, s-a spus chiar că orice om fericit este vinovat. Tragicul apare ca presentimentul unei culpabilități fără cauze precise şi a cărui evidență nu este pusă în discuție. Greşeala este însă, inocentă, se moşteneşte, este sustrasă de la o responsabilitate directă, depinde de hazard, sau de un cuvânt echivoc. Oamenii s-au confruntat cu răul, cu misterul insuportabil, pe care l-au atribuit zeilor. Neliniştea oamenilor a proiectat existența în mituri, acestea prezentând avantajul de a transfera răul unor cauze supranaturale. Greşeala nu este însă o consecință a voinței omului, pe care acesta o poate îndrepta, stăpâni, ea evadează, îl precede, îl claustrează în ea (Domenach, J.-M., 1995: 10). Ea înseamnă, astfel, altul, caracterul, rasa, sau chiar divinitatea, capabilă să ducă la rău. G. Liiceanu (1994: 24) vorbeşte despre zestrea somatică şi cea mentală, despre sexul, ascendența, națiunea şi

epoca în care trăieşte o anumită persoană ca despre „limite, determinații imuabile", asupra cărora libertatea persoanei nu mai poate reveni, iar despre locul, limba, religia, numele, clasa, ca despre „limite, determinații modificabile", asupra cărora libertatea persoanei poate reveni.

O altă interpretare a vinei în tragedia greacă îi stabileşte acesteia o origine care este de nepătruns, dar care ne duce cu gândul la vremurile când oamenii şi zeii trăiau împreună, până când zeii au hotărât despărțirea plină de resentimente față de specia umană. Tragedia poate fi astfel o explicație a acestei despărțiri, ca o somație adresată zeilor, de a suporta consecințele separării şi de a nu se mai interfera în viața omenească. La început, această separare este frenetică, este o reîntoarcere la ordine, care necesită violarea limitei. Acest exil al divinității, care evocă imaginea Tatălui care şi-a întors chipul de la oameni, explică desfăşurarea tragediei greceşti, dar şi a diverselor forme ale tragediei, până în zilele noastre. Exilul divinității a provocat acțiunea omului, care s-a dezvoltat în trudă, în doliu, în solitudine, într-o confruntare cu zeii. Domenach (1995: 36) îl aminteşte pe Hölderlin, care considera că în lipsa lui Dumnezeu omul trebuie să se repatrieze, să-şi stabilească sensul, să nu răspundă prin blesteme, prin dispreț. Tragedia ne prezintă, de fiecare dată, nenorocirea fără rațiune, culpabilitatea fără crimă şi prin urmare, o serie de vinovați inocenți, care înseamnă, de fapt, absurdul. Vina constă în imposibilitatea deității şi a oamenilor de a se reîntâlni, aşa cum au încercat de două ori în decursul istoriei, prima dată la începutul istoriei străvechi, apoi la începutul istoriei creştine. Este vorba de o culpabilitate ontologică, ce creează tragedia prin intermediul consecințelor acestei separări şi a eforturilor permanent nereuşite pentru a le depăşi.

Karl Jaspers (1986: 36) vorbeşte de patru concepte ale culpei: *culpa criminală* (care încalcă anumite legi clare şi care poate fi dovedită în mod obiectiv şi pedepsită de instanță, de tribunal), *culpa politică* (răspunderea tuturor cetățenilor pentru consecințele acțiunilor de stat; legea o face voința celui care învinge, adică, răspunderea politică este stabilită de învingător), *culpa morală* (fiecare individ poartă o răspundere morală față de faptele sale, iar instanța este conştiința proprie, dar şi cea a oamenilor cu care comunică şi care sunt preocupați de sufletul acestuia; este urmată

de iluminarea interioară, de pocăință, de primenirea sufletească a celui în cauză), *culpa metafizică* (dată de co-responsabilitatea fiecăruia pentru nedreptățile din lume; suntem şi noi vinovați dacă nu facem tot ce ne stă în putință pentru a împiedica o crimă, o nedreptate. Aceste tipuri de culpă sunt strâns legate între ele. Consecințele uneia dintre ele se repercutează asupra celorlalte. Eşecurile morale favorizează situațiile în care apar culpa politică şi crima. Nepăsarea, promovarea nedreptății favorizează culpa politică. Există o culpă inerentă tuturor, cea a ființării umane, a implicării în anumite raporturi de putere. Se poate acționa împotriva ei prin opțiunea pentru puterea care realizează justiția. Când puterea nu se limitează pe sine, ia naştere violența, teroarea, distrugerea ființării factice şi a sufletului.

Am stabilit faptul că tragicul apare întotdeauna ca o evoluție ce se desfăşoară în anumite dimensiuni, într-un şir de evenimente. Două elemente extrem de importante apar în desfăşurarea tragicului şi anume caracterele tragice şi situația tragică, care ia naştere doar datorită faptului că oameni cu o anumită conformație sunt puşi în anumite situații. Într-un personaj pot exista anumiți germeni tragici care, datorită circumstanțelor, se dezvoltă într-un ritm accelerat sau, din contră, pot fi încetiniți sau chiar înăbuşiți. Personajul implicat într-o situație poate determina descărcarea pericolelor tragice, reținerea sau chiar înlăturarea acestora. Există însă personaje în care înclinațiile şi primejdiile tragice sunt deosebit de puternice, ele provocând o nenorocire tragică indiferent de natura situației. Chiar dacă trăiesc în condiții de viață prielnice, durerea, nefericirea, dezechilibrul se abat asupra lor datorită structurii lor sufleteşti şi constituției lor nefericite.

1.2. Tragicul ca peratologie

G. Liiceanu examinează critic eforturile înaintaşilor în ceea ce priveşte tragicul, pornind de la teoriile deja existente în domeniu şi îşi propune să urmeze o cale logic-analitică şi fenomenologică. El este de părere că mintea omului este limitată, iar dorința aprigă de a-şi depăşi limitele a dat naştere tragismului naturii umane. Tragicul cunoaşte în textele teoretice şi o interpretare ca peratologie, ca teorie

a limitei şi a raportului său cu conştiința. Această abordare defineşte tragicul ca ,,un fenomen care se naşte în zona raportului dintre conştiință şi limită.” (Liiceanu, G., 1993: 43)

Privind tragicul ca încercare de depăşire a limitei, teoria aristotelică ce îl asimilează cu orice rău nu mai este de actualitate. Dacă esteticile tradiționale aristotelice au transformat catastrofa în tragedie, victima devenind, în concepția lor pacient tragic, iar agentul catastrofei - agent tragic, teoria peratologică vede tragicul ca acel rău asumat prin înfruntarea conştientă a limitei. Esteticienii moderni sunt de părere că tragicul cu valențe estetice nu se produce fără provocarea şi tentarea limitei de către pacientul tragic, iar victima devine pacient tragic doar în măsura în care suportă efectele propriei sale acțiuni în confruntarea cu limita.

Paul Magheru aminteşte în eseul *Paradigma tragicului în Faust de Goethe*, de trei paradigme ale tragicului care pot fi urmate de către analiza peratologică, în funcție de soluția care se dă conflictului tragic. Există deci o paradigmă idolatră, politeistă sau păgână, recunoscută în majoritatea literaturilor antice, o paradigmă iudaică, monoteistă, mistică, precum şi una creştină. *Paradigma idolatră* este caracterizată de un determinism absolut şi de credința într-un destin inexorabil. Nimeni nu putea scăpa de ceea ce îi era scris, indiferent dacă era om bun sau nu, individului nu i se oferea nici o posibilitate de izbăvire. Destinul (*moira*) şi zeii se constituiau în agenți tragici.

Sacrul în mentalitatea arhaică era o formă de integrare cosmică a omului fără conflicte interioare. Tragicul nu este conceput însă ca fiind intrinsec acestei mentalități, deoarece riturile arhaice nu cunosc propriu-zis tragicul, ci ia naştere la ieşirea omului din această structură şi la intrarea sa în logica civilizației raționale şi a istoriei. Lumea arhaică era guvernată de forțe elementare stratificate vag sau deloc. Ritualul arhaic era o formă de existență, iar evadarea din ritual a însemnat începutul unui proces lung de desacralizare, de rupere a identității dintre sacru şi profan. Treptat, lumea este laicizată, dar nu se distruge în întregime amintirea miturilor şi a ritualurilor. Tragicul rezultă în acest caz din desacralizarea iremediabilă a lumii, la care eroul asistă neputincios, chiar atunci când el o realizează. Este o desacralizare

treptată şi iremediabilă a lumii arhaice prin dispariția zeilor, a preoților-şamani, a riturilor străvechi, sau de continuarea lor la nivel profan. Se vor stabili alte relații între om şi transcendent, *Moira* şi *hibris*-ul (tragicul grecesc) şi *predestinarea* şi *păcatul* (tragicul creştin) vor fi factorii ce vor modela viața indivizilor.

Un răspuns la fatalismul tragic, pesimist antic, l-au adus *paradigmele iudaică*, monoteistă, precum şi cea *creştină*, care au oferit soluția mântuirii şi a responsabilității umane. Pentru aceste modele vina tragică o constituie păcatul originar, orgoliul, trufia, depăşirea măsurii, a limitei. Păcatul înseamnă vorba, fapta sau dorința împotriva legii. Geneza ebraică conține în ea însăşi paradigma tragicului. Mitul biblic al căderii omului în păcat ni-i prezintă pe Adam şi Eva, care au păcătuit, s-au făcut vinovați de nesupunere, Dumnezeu luându-le nemurirea şi condamnându-i să-şi câştige existența prin sudoarea frunții. Prin moarte, ei au plătit pentru păcatul neascultării, păcat originar pe care l-au moştenit toți descendenții primilor oameni.

Literatura ebraică ni-i înfățişează pe vechii evrei, pentru care mântuirea însemna eliberare şi vindecare. Lectura lor o constituiau cărțile lui Moise şi îşi doreau mântuirea, eliberarea din sclavie, dar şi vindecarea trupească şi sufletească, cu sens fizic, istoric, juridic şi mai puțin metafizic, de viitor. Dumnezeu i-a luat omului nemurirea, dar i-a lăsat posibilitatea mântuirii eterne, sădindu-i în suflet sâmburele dumnezeiesc al veşniciei. Problema aceasta a mântuirii rămâne deschisă la iudei, care o aşteaptă de la Mesia, mântuitorul care urmează să vină, aşa cum le-a fost prezis de profeți. Mesia va fi trimis de Dumnezeu, care a conceput acest plan de mântuire pentru oameni care, la rândul lor, trebuie să împlinească Legea dată de Dumnezeu, obținând astfel binecuvântare şi viață veşnică. Cei care nu respectau însă acea Lege erau sancționați, numeroase astfel de fapte fiind menționate în Vechiul Testament.

Creştinismul aduce cu sine un aer optimist, care se opune pesimismului antic, fatalist şi iudaismului perspectivist (care susține că Mântuitorul lumii, Mesia, va veni), dând omului posibilitatea de a se ridica şi mântui prin credință, rezolvând problema păcatului originar prin intervenția lui Dumnezeu în forma Fiului care s-a întrupat pentru a spăla cu sânge păcatul originar.

Există două moduri de a concepe idealul, unul care se situează în sfera transcendentală, prin postularea unui paradis extramundan şi altul în sfera experienței umane, prin postularea unui paradis terestru. Creştinismul a apropiat cele două aspirații spre ideal aproape până la identificare, prin înțelesul mai larg, simbolic vinei, păcatului originar. Datorită interpretării mai largi a păcatului originar au luat naştere anumite erezii sau deformări ale modelului creştin. Omul a fost creat după chipul şi asemănarea lui Dumnezeu, totul era în el dumnezeire, cu deosebirea însă, că el era creatură şi nu creator. Ar fi putut fi creator, dacă ar fi intrat în posesia Ideii, dar aceasta i-a fost interzisă. Ce i-a rămas totuşi omului este *fapta*, foarte importantă în procesul mântuirii. Credința fără fapte este moartă, susține ortodoxismul, în timp ce pentru catolici faptele sunt totul în mântuire; cu alte cuvinte, credința înseamnă pentru om necesitatea de a fi mai bun. Substructurile tragice - arhaică, greacă şi creştină - nu se contrazic, ci se completează, prin nuanțarea conflictelor fundamentale. Există o corespondență între desacralizarea lumii şi alteritatea om-Dumnezeu, între păcatul originar, greşeala tragică şi păcat, între *diki* grecesc şi justiția divină, între destin şi predestinare, între *hybris* şi trufie.

Omul, ființă conştientă şi finită, este singurul care reprezintă limita, dar şi conştiința de sine a acesteia. Animalul reprezintă acea limită care nu este conştientă de sine, în timp ce supra-umanul, divinul, nu cunoaşte limita. Situația tragică poate apărea doar în preajma ființelor conştiente finite care se confruntă cu propria lor finitudine percepută ca limită. G. Liiceanu (1993: 48) arată că „nu se poate vorbi de ființă decât în măsura în care există limită, pe când absența limitei, nelimitația, este indeterminarea însăşi, echivalentul neființei.” Pentru a fi, ființa trebuie să dobândească o limită şi astfel să iasă din vagul neființei. Eroii tragici conştientizează existența propriilor lor limite şi avansează către acestea şi se împlinesc înăuntrul lor. Ei dobândesc ființa tocmai prin faptul că se înscriu în limitele care le revin. Tragicul apare prin coliziunea personajului care îşi atinge limita şi care respinge orice compromis.

G. Liiceanu a realizat o fenomenologie a limitei pornind de la o ierarhie fermă a gradelor de posibilitate în depăşirea acesteia. Finitudinea omului este singura limită

care nu poate fi depăşită. În concluzie, tragicul apare ca urmare a tentării limitei absolute. Tragicul „nu este orice rău, ci răul asumat prin înfruntarea conştientă a limitei." (Liiceanu, G., 1993: 48) Sunt tragice doar încercările universal reprezentative. Doar personalitățile excelente pot fi tragice, doar ele pot ajunge până la limita proprie tragicului, ele pot constitui exemple pentru năzuințele şi eşecurile omului. Prin faptul că persistă în înfruntarea cu limita, în depăşirea unei limite insurmontabile, conştiința ajunge la propria înălțare.

Elementele care definesc raportul dintre finitudinea percepută ca limită şi conştiința ființei umane, care nu vrea să o accepte ca atare sunt:

a). *Pacientul tragic*, cel care suportă efectele acțiunii pe care a declanşat-o ca formă de tentare a limitei;

b). *Agentul tragic*, personificarea limitei provocate şi înfruntate de către pacientul tragic;

c). *Conflictul tragic*, conflictul dintre conştiința văzută ca pacient tragic şi limita personificată, văzută ca agent tragic. Este un conflict din care nimeni nu iese înfrânt, dar în urma căruia toți pierd, deoarece limita este implacabilă (este victorioasă pentru că este imuabilă) şi conştiința ireductibilă (suferă, dar îşi obține victoria prin perseverarea în proiectul inițiat). Rezultatul conflictului tragic îl constituie în final moartea, această moarte este dreptul ființei umane de a se opune, printr-o faptă cu rezonanță socială, care relativizează o limită a istoriei, eroul opunând limitei conştiința sa sub forma faptei, sau printr-un act creator, prin care eroul încearcă apropierea de limită, adică îi opune limitei existențiale conştiința sa. Creația este o repetiție perpetuă a gestului Divinității. „*Opera* este produsul pur al dialogului solitar dintre conştiință şi limită. Ea reprezintă tentarea limitei existențiale în cadrul unui scenariu tragic de tip existențial. *Fapta* este produsul dialogului dintre conştiință şi limită purtat pe scena lumii. Ea reprezintă transfigurarea limitei existențiale în cadrul unui scenariu tragic de tip istoric." (Liiceanu, G., 1993: 53)

Peratologia descrie două tipuri de relații posibile între conştiință şi limită, cea din urmă fiind absolută în raport cu conştiința unui erou tragic, dar relativă în raport cu omenirea. Putem vorbi, în consecință, de un tragic al eroului şi de un tragic al

omenirii. Fiecare generație tentează o limită, care este însă doar una dintre infinitele limite provizorii existente în viața omenirii. Şi omenirea este o conştiință, ea este mulțimea tuturor conştiințelor individuale. În ceea ce priveşte tragicul individual, este vorba despre încercarea eroului de a-şi depăşi finitudinea, definirea, în timp ce tragicul omenirii se datorează tentării limitei ne-definirii, tentării unei limite în condițiile unui parcurs infinit de limite provizorii.

G. Liiceanu (1993: 67-112) prezintă o serie de atitudini pe care le adoptă omul pus față în față cu limita: Este vorba de *tragicul anulat*, care cunoaşte mai multe grade, cum sunt *anularea tragicului prin estomparea limitei* (prin anularea viitorului şi accentuarea dimensiunii prezentului, excluzând orice proiect ca formă iminentă de confruntare cu limita; timpul finit fiind transformat în porțiuni de durată mică, fiecare clipă fiind prilej de bucurie, iar finitudinea este trăită pozitiv, ca succesiune de momente şi nu în mod negativ, ca finitudine absolută, dar şi prin postularea ideii că limita există pentru alții şi nu ajunge să fie trăită ca experiență a propriului eu; moartea este percepută ca moartea altcuiva, eul privitorului excluzându-se cu obstinație de la participarea la acest fenomen). De asemenea, filosoful vorbeşte despre *anularea tragicului prin relativizarea limitei absolute* (prin postularea ideii unui ,,dincolo" şi a unui principiu conştient nemuritor, sau prin lărgirea sistemului de referință, şi anume: disoluția individului într-un adevăr mai înalt; individul fiind doar partea unui întreg. În acest moment tragicul se anulează deoarece conştiința uită de sine însăşi şi se contopeşte cu natura şi cu solemnitatea istoriei (drama individului păleşte în fața armoniei naturii şi a suveranității istoriei). *Tragicul poate fi anulat şi prin resemnare, prin obediența la limită.* Atunci când mijloacele de soluționare sunt epuizate conştiința încearcă să facă proba libertății sale în fața necesității limitei, sau se resemnează şi suportă, tragicul fiind anulat prin obediența la limită. Are loc astfel anularea simultană a libertății şi a transcendenței, pacientul tragic transformându-se în pacient simplu, o poziție pasivă în fața limitei. *Anularea tragicului poate surveni prin vină, printr-o limită meritată.* Existența omului este o vină prin ea însăşi, o vină primordială, iar moartea survine ca un mod de ispăşire a acestei vini. Faptul de a fi este vina omului, iar moartea survenită ca pedeapsă vine să contribuie la refacerea

armoniei lezate şi la satisfacerea sentimentului impersonal al dreptății. Eroul tragic trebuie să fie pur, cu o conştiință imaculată în fața limitei inacceptabile. Eroul tragic nu este o întrupare a vinii ontologice, el este cel care denunță vina ontologiei de a fi creat amestecul de materie şi conştiință. Eroul poate fi vinovat, fără ca tragicul să fie anulat dacă verdictele de ,,tragic" şi ,,vinovat" nu sunt emise de acelaşi subiect şi sunt decalate în timp. Vina eroului se constituie în raport cu limita care a fost lezată şi contestată prin fapta eroului tragic. Tragicul îi este atribuit eroului nu de conştiința contemporană lui, ci de conştiința care este produsul actului său şi care consideră vinovată limita pe care eroul a contestat-o şi care l-a acuzat pe acesta. G. Liiceanu (1993: 101), vede vina din punct de vedere al tragicului ca ,,etica agentului tragic transformată din punct de vedere justițiar", în caz contrar aceasta neavând nimic comun cu sancționarea pacientului tragic de către spectatori.

Tentativele de anulare a tragicului sunt forme de desolidarizare a ființei conştiente finite de propriul ei statut ontologic, adică un refuz al omului de a-şi trăi viața şi al omenirii, istoria, după părerea lui Liiceanu (1993: 54). Deci, conchide el: dacă-ți depăşeşti limitele eşti ,,pedepsit"; dacă nu ți le depăşeşti, nu eşti om. De asemenea, consideră că teoria tragicului a ajuns la maturitate atunci când în cadrul fenomenologiei răului, morții şi suferinței a descoperit posibilitatea naşterii binelui, a vieții şi a bucuriei. El afirmă că „până la sfârşitul secolului al XVIII-lea, teoria tragicului nu a fost decât predică stoico-creştină, moralism şi filozofie a fragilității umanului" (Liiceanu, G., 1993: 103), o interpretare elevată a catharsis-ului aristotelic realizată de Schiller în anul 1792 reuşind să o scoată din acest impas, prin antrenarea categoriei sublimului în tratarea acestui fenomen. Destinul ambelor teorii se modifică astfel, prin tragic teoria sublimului anexând lumea omului, iar prin sublim, teoria tragicului desprinzându-se de moralism, defetism şi didacticism. Moartea, suferința, calamitățile sociale şi existențiale sunt transfigurate estetic prin abordarea lor din perspectiva sublimului, devenind prilejuri de afirmare a umanului. Pentru om, liniştea anorganicului reprezintă adevărata moarte, transferată acum la nivelul spiritului, ca paralizie a voinței.

1.3. Reflectarea fenomenului tragic în discursul filosofic

Nu există o filosofie oficială pentru configurarea tragicului. Împresiile tragice pot lua naştere pe terenul celor mai diferite structuri cosmogonice. Este foarte important însă să avem în vedere faptul că valabilitatea şi puterea de convingere a oricărei concepții asupra lumii este limitată. Mulți esteticieni le contestă înțelegerea şi sensibilitatea pentru tragic celor care nu se integrează cercului lor de idei. Este important să acceptăm fără idei preconcepute ideologia autorului şi să ne identificăm cu tragicul în forma şi nuanțele pe care aceasta i le conferă. Tragediile exprimă modalități fundamental diferite de reflectare a destinului uman şi a mersului lumii, iar dacă arta ar avea la bază o singură concepție asupra lumii, aceasta ar însemna o adevărată secătuire a ei.

În urma cercetărilor, G. Liiceanu (1993: 31) a ajuns însă la concluzia că starea tragicului este „inconcludentă", „aşa cum se află ea în conştiința lumii şi în reflectarea artistică". Analizând însă conceptul tragicului pornind de la demersurile proprii discursului filosofic, după ce în paginile anterioare l-am definit, am prezentat esența sa şi eforturile sistematice ale esteticienilor pentru definirea fenomenului tragic, încercăm să oferim semnificația acestuia în viața omului şi să stabilim sensul vieții în condițiile în care tragicul există.

Dar nu toate filosofiile au avut virtuți tragice, nu toate au implicat tragicul în meditația filosofică. Tragicul nu apare în filosofiile care s-au constituit ca substitute ale ştiinței inexistente la acea vreme şi care au interpretat lumea independent de interesele umane şi nici în cele care s-au constituit ca ontologie, filosofii în care omul este considerat un fenomen obiectiv, la fel ca piatra, animalele sau cerul. De asemenea, nu vom urmări tragicul în filosofiile care determină omul în existența sa obiectivă, ca entitate gânditoare sau viețuitoare socială şi nici în cele care abordează problema omului având ca punct de plecare condiția cunoaşterii.

Concluzia care se desprinde de aici este că, pentru a fi relevant din punct de vedere al tragicului, trebuie să avem în vedere un sistem filosofic pentru care obiectul meditației este lumea omului ca realitate petrecută prin conştiință, un sistem filosofic care se constituie ca antropologie şi care se determină axiologic. Altfel spus, vom

analiza filosofia de tip axiologic, în care fenomenul tragic se constituie ca obiect de meditație metafizică. Trebuie avut însă permanent în vedere faptul că filosofia ca axiologie nu ne spune ce este tragicul, ci ne prezintă semnificația lui în ansamblul vieții umane, iar acesta este şi scopul acestei părți a lucrării de față.

Esența antropologiei clasice constă într-o derută a planetei. Apariția tragicului are loc o dată cu declanşarea unei acțiuni şi este cu atât mai convingătoare atunci când se explică prin alegere. Universul se sprijină pe conflict, iar eroul, prin preferința sa pentru una dintre laturi, principii care de-altfel sunt egal valabile, aruncă universul în dezechilibru. Această alegere tulbură liniştea cerurilor, provocând indistincția divinului şi a diabolicului.

Milezienii, eleații, Heraclit şi Empedocle sunt numiți de către Nietzsche „filozofi tragici" în lucrarea *Filozofia în epoca tragică a grecilor* (în Liiceanu, G., 2005: 241). În tragedie eroul purtător de mască se împărtăşea din înțelepciunea dionisiacă, al cărei corespondent la Heraclit este privirea focului, care transcende sufletul şi în acelaşi timp vina, nedreptatea, conflictul şi suferința lumii. Existența conştiinței tragice este condiționată de apariția statului-cetate, de rafinarea conştiinței speculative şi a celei morale, de întreaga concepție despre personalitatea umană. Putem observa la filosofii Greciei antice faptul că ei reuşesc să modifice radical perspectivele „gândului" asupra realității înconjurătoare. Se schițează acum dimensiunile relației „eu–lume", se creează posibilitatea reflexiei asupra propriei persoane, asupra modului propriu de rațiune, ceea ce va conduce inevitabil la momentul Socrate, atât de important pentru „descoperirea eu-lui", dar şi pentru întreaga cugetare filosofică. Se observă acum apariția unei noi orientări către un domeniu insuficient explorat până atunci, cel al conştiinței, al vieții interioare. Ființa umană devine noul centru de interes al reflexiei filosofice.

Concepția aristotelică despre tragic a fost pur estetică şi a avut în vedere efectele pe care fenomenul tragic reprezentat scenic le-a produs asupra spectatorilor. Aristotel a judecat deci tragicul prin intermediul artei, neputând să îl conceapă ca existând în lume înainte de a se afla în tragedie. În *Poetica*, defineşte tragicul ca fiind acel fenomen ce trezeşte în noi mila şi spaima. Totodată, el afirma că scopul ultim al

poeziei este plăcerea şi din această cauză opera dramatică este superioară celorlalte varietăți de poezie prin plăcerea specială pe care o provoacă prin stârnirea sentimentelor de milă şi de frică. Plăcerea pe care o resimțim asistând la reprezentarea unei opere dramatice implică o însemnată doză de cunoaştere intelectuală; ea depinde de reflecția care însoțeşte contemplarea operei de artă, dar se datorează, în mare parte, simpatiei cu care împărtăşim suferințele eroului tragic. Cu alte cuvinte, plăcerea nu se situează în afara gândirii, ci presupune o implicare intelectuală şi emoțională din partea spectatorilor, iar această implicare acționează la nivelul afectelor, transformându-i pe aceştia. A nu se pierde din vedere faptul că teatrul stă sub protecția lui Dionysos, zeul schimbării. Această schimbare trebuie să fie însă, spre mai bine, spre o ameliorare etică şi morală a spectatorului. Platon învinuise teatrul vremii de dezlănțuirea în suflete a unor pasiuni nedomolite, drept pentru care Aristotel a căutat să-i dovedească înrâurirea binefăcătoare asupra vieții lăuntrice. Deosebit de benefică este „purificarea", acel proces de limpezire a sentimentelor pe calea participării la o acțiune fictivă. Aristotel vorbeşte de sentimente „bune", între acestea numărându-se sentimentele tragice: *frica*, *mila*, „*omenia*" noastră. Acestea sunt condiții necesare ale participării la acțiunea fictivă, la care, în final se reduce mila, nota fundamentală a emoției tragice. Platon se plângea că tragedia a amestecat sentimente precum mila şi frica. Aristotel este de acord, însă cu specificarea că plăcerea pe care o experimentează omul pe această cale este un lucru bun, concretizat în catharsis. Declanşarea deliberată a acestor sentimente în anumite rituri muzicale are, fără tăgadă, un efect bun, purificând oamenii de tendințele lor de a reacționa prea intens la faptele înfricoşătoare şi care provoacă mila.

În Evul Mediu, în condițiile dictaturii spirituale exercitate de biserică, într-o atmosferă de fanatism şi intoleranță religioasă, are loc o schimbare totală a perspectivei morale în raport cu antichitatea clasică, ce marchează trecerea de la o filosofie ce punea accentul pe autonomia persoanei la una potrivit căreia omul trebuie considerat ca o creatură neputincioasă şi dependentă, al cărei destin este hotărât de o forță supranaturală. „Păgânul" raporta totul la propriul său spirit ca la un judecător

suprem, creştinul se complace într-o totală abandonare de sine, încredințându-şi sufletul unei divinități justițiare care decide pentru el ce este bine şi ce este rău. Subordonarea filosofiei față de religie a dus la îngrădirea libertății de gândire; judecata definitivă în materie de adevăr şi eroare nu e lăsată în seama unei gândiri întemeiate pe experiență, ci trebuia căutată în litera textelor religioase sau a filosofiilor răstălmăcite de biserică. În acest sens, Augustin aduce elemente noi dogmaticii catolice şi în special concepției creştin-medievale despre relația existențială om – divinitate, despre grația divină, predestinare şi chiar despre libertatea umană. Toma d'Aquino a arătat că întregul univers depinde de un singur act, actul de a exista, divin, superior determinărilor conceptuale, iar mai târziu, căutând originea filosofiei existențialiste în gândirea Evului Mediu, cercetătorii insistă asupra aspectului existențialist al tomismului. Toma d'Aquino considera că de cunoaşterea şi utilizarea legilor naturii depinde manifestarea libertății creatoare a omului. Omul trebuie să accepte lucrurile aşa cum sunt, să admită aservirea morală şi socială, pentru că încercarea de a se răzvrăti ar constitui un act de gravă impietate.

Renaşterea aduce cu sine autonomizarea relativă a naturii față de divinitatea transcendentă. Nu se poate vorbi încă de o desacralizare, dar sensul sacrului şi-a schimbat conținutul. Această perioadă este rezultatul exercitării setei de afirmare de sine a omului, care simțea nevoia manifestării, dezvoltării şi teoretizării însuşirilor sale multiple, sintetizate de un alt tip uman, integrat în universul ştiinței, artei şi al unei noi filosofii. Se oferă o nouă perspectivă asupra locului ocupat de om în univers. Are loc o schimbare a condiției omului în lume, a raporturilor lui cu natura şi cu divinitatea, ca şi a tradiționalelor relații ştiință - conştiință. Cultura Renaşterii tratează omul ca individualitate distinctă, a cărui natură capătă un sens profan. Ființa umană devine acum centru de gravitație şi factor de semnificații. În filosofia naturii există o unitate organică între om şi natură, între macrocosmos şi microcosmos. Omul (microcosmos) era privit ca încoronare a macrocosmosului, forma lui cea mai desăvârşită, integrat în natură prin toată ființa lui. Natura este leagănul şi mormântul omului, sursa puterii sale vitale, absolutul care-i oferea sentimentul securității în viață. Are loc o întoarcere spre antichitate, nu ca scop, ci ca mijloc sau punct de

plecare spre orizonturi mai largi, mai cutezătoare. O nouă viziune despre lume purifică atmosfera apăsătoare a gândirii dominată de misticism, obscurantism şi neîncredere în forța omului de a-şi făuri fericirea în lumea reală şi nu în cea iluzorie. Aceasta este rezultatul aspirației omului spre o viață intensă şi liberă, spre afirmarea autonomiei şi originalității ,,eu-lui", atât de mult timp ,,oprimat".

În Renaştere tragedia devine o lecție de morală ținută pe scenă. Eroul tragic, care sfârşeşte rău datorită faptelor sale vinovate, îi îndeamnă pe ceilalți să nu facă la fel, pentru a nu ajunge ca el. Catharsis-ul este înțeles acum ca sentiment de înălțare rezultat din observarea maculării altuia, tragedia având rolul de a ne face mai buni. În această perioadă moartea este introdusă în dialectica vieții, iar metafizica morții este transformată într-o filozofie a vieții din perspectiva limitei. Întâlnirea cu limita nu este încă un fapt pozitiv. G. Liiceanu (1993: 32) consideră că teoria tragicului a fost, până la sfârşitul secolului al XVIII-lea, o predică stoico-creştină, moralism şi filosofie a fragilității umanului.

În modernism s-au modificat radical raporturile omului cu natura, omul devenind posesorul ei necontestat. Ştiința începe să capete prioritate față de religie, devenind o speranță tot mai mare pentru ameliorarea condiției umane în această lume. În filosofia Umanismului şi a Renaşterii apăruseră deja semnele unei noi probleme a cunoaşterii: distanțarea şi chiar îndepărtarea de autorități ca Biserica, statul, metafizica, de tradiție în general: singura autoritate recunoscută este Rațiunea. Odată cu empirismul (Fr. Bacon) a apărut omul modern, care are curajul de a se călăuzi pe sine, omul care s-a dezrădăcinat din universalitatea bisericii. Apare acum spiritul ştiințific modern, care permite o abordare aparte a relației ,,eu-lume", prin intermediul unei complexe încercări de clarificare şi ordonare atât a cunoştințelor, cât şi a posibilităților de cunoaştere ale omului.

Lessing este ultimul mare adept al teoriei aristotelice referitoare la tragic. Schiller găseşte teoria despre tragic în stadiul unui umanism milos. El introduce sublimul în interpretarea fenomenului tragic, considerând că prima lege a artei tragice este reprezentarea naturii în suferință, iar a doua este reprezentarea rezistenței morale în fața suferinței. Prin sublim, libertatea absolută a conştiinței şi voința puteau să se

manifeste deplin, tragedia încetând să mai pună accent pe reprezentarea suferinței cu scopul de a zgudui sensibilitatea omului. Cu Schiller, chiar dacă teoria tragicului se păstra încă în limitele esteticului, fiind abordată doar din perspectiva tragediei, începe evoluția artei de la sensibil la rațional, prin tragedie arta evoluând spre antropologie şi filosofie. Moartea, devenită sublimă, oferea vieții semnificația eternității. Tragicul urma să devină o teorie a nemuririi la marginea morții şi a limitei, o nemurire care nu se referă la o durată fizică infinită şi care înseamnă o moarte, alta decât cea biologică. Moartea asumată şi viața acceptată se transformă în viață veşnică şi moarte trăită în forma obedienței. Moartea adevărată este pentru om liniştea anorganicului, refăcută la nivelul spiritului, o paralizie a voinței şi amorțire generalizată.

G.W.F. Hegel gândeşte o lume în care infinitul (absolutul, universalul) este imanent şi nu transcendent finitului, lume în care a fost conciliat „pământul cu cerul", omul se simte „la sine acasă". Pentru el, istoria omului este istoria „înțelegerii lumii", create sau necreate de el, recunoaşterea capacităților sale raționale, ca şi a posibilității de extindere a acestora, în sensul amplificării forței creative, care îi este specifică. Principiul creativității este o trăsătură specific umană, ce permite ieşirea din impasul identității ideatice „eu-lume". Pentru Hegel eul se afirmă şi se neagă succesiv. Realitatea este un proces viu care se desfăşoară prin realizări finite, fiecare nouă realizare negând-o dialectic pe cea anterioară şi născând o sinteză ce devine principiu inițial al unui proces nou. Omul este acțiune creatoare, „nu e mişcare dialectică sau istorică (liberă) revelând ființa prin discurs, decât pentru că trăieşte în funcție de viitor, care i se înfățişează sub forma unui proiect ori a unui scop de realizat prin acțiunea negatoare a realității date şi pentru că nu este el însuşi real ca om decât în măsura în care se creează prin această acțiune precum o operă". (Kojeve, A., 1996: 222)

Ființa spirituală este temporală şi finită, este de părere Hegel, arătând că noțiunea creştină de spirit infinit şi veşnic e contradictorie în ea însăşi, ființa dinamică creatoare fiind limitată în timp, adică esențialmente muritoare. Omul poate fi deci un individ liber istoric doar „cu condiția de-a fi muritor, în sensul propriu şi puternic al cuvântului, adică limitat în timp şi conştient de finitudinea sa". (Kojeve,

A., 1996: 228) Hegel a introdus vina în scenariul tragic, vina ontologică, dar nu sub forma generală ,,existența este vină", ci sub forma restrânsă ,,orice acțiune e de vină", nevinovată fiind doar lipsa de acțiune. Vinovată este unilateralitatea oricărei fapte judecate din punct de vedere etic. Nu mai este moralizată întreaga ființă deoarece el consideră ființa în terenul istoriei, care este unul etic. Moartea este prin urmare o ispăşire a vinei unilateralității şi împlinire a substanței morale, ,,destin atotputernic şi drept." Dacă moralismul tradițional considerase vina o persistență subiectivă încăpățânată, o lezare a legii de către bunul plac, orientat împotriva a ceea ce este general, pentru Hegel vina se naşte din fapta pusă în slujba unui adevăr mai înalt decât eul şi sfârşeşte în jertfă. Mobilul faptei este însă conştiința adevărului şi credința pătimaşă în el. Nu mai este necesar ca eroul să fie maculat pentru a satisface simțul de dreptate al spectatorului. Vina aflată pe terenul istoriei poate fi privită din perspectiva tragicului. Omul este o ființă conştientă de moartea sa, pe care uneori o acceptă de bunăvoie şi şi-o provoacă singur, în cunoştință de cauză. Resemnându-se la ideea morții şi dezvăluind-o în discursul său, omul reuşeşte să ajungă la cunoaşterea absolută sau la înțelepciune. Hegel vede moartea ca pe faptul cel mai groaznic şi spune că acceptarea morții cere o mare forță de caracter. Omul de rând tratează moartea ca pe ceva îndepărtat, sau fals, îi întoarce repede spatele şi se grăbeşte să se ocupe de problemele zilnice. Dar viața spirituală adevărată nu e cea care se sperie de moarte şi se păstrează în fața pericolului, ci aceea care suportă moartea şi se menține înăuntrul ei. Atunci când îşi conştientizează finitudinea, omul devine conştient de sine. „Desigur, ideea morții nu sporeşte bună-starea omului, nu-l face fericit şi nu-i procură nici o plăcere, nici o bucurie. Dar numai ea îi poate satisface orgoliul." (Kojeve, A., 1996: 244) Doar astfel poate omul să îşi afirme libertatea şi individualitatea.

G. Liiceanu consideră că toată linia teoretică de la Aristotel până la Hegel, care a introdus vina în scenariul tragic, trebuie sancționată, deoarece alterează condiția eroului tragic. Acesta nu este o întrupare a vinii ontologice, ci cel care denunță vina ontologiei de a fi creat acel metaxy tragic, hibrid de materie şi conştiință. ,,Hamartia şi hybris-ul aristotelic, trecute prin mentalitatea axiologiei creştine, au diminuat

semnificațiile tragediei până la un nivel pe care numai psihologismul capabil să vadă în tragedie spectacolul cruzimii satisfăcute de sine l-a mai putut întrece." (Liiceanu, G., 1993: 98) Gândirea cultă europeană a fost influențată timp îndelungat de concepția aristotelică, potrivit căreia tragicul este fenomenul estetic care trezeşte în noi mila şi spaima. Această abordare este întâlnită încă în secolul al XIX-lea, la Schopenhauer, de pildă, care consideră că tragicul este ,,spectacolul unei mari nenorociri ." La întrebarea dacă tragicul există care este sensul vieții, Schopenhauer răspunde în sensul pesimismului că tragedia este un eveniment natural, familiar şi constant. El consideră că existența individului este doar ispăşirea crimei existenței înseşi şi că singurele acte cu sens sunt resemnarea, renunțarea şi abdicarea de la voința de a trăi. Ribot, Theodule (1993: 83) subliniază faptul că Schopenhauer a dat naştere doctrinei melancoliei universale ce postulează ideea că ceea ce ispăşeşte omul în timpul vieții şi mai apoi prin moarte este faptul de a fi fost născuți. Este o ilustrare a paradigmei de convertire a tragicului în disperare sub forma pesimismului acuzat. De asemenea, el susține că principiul vieții este identic cu voința. Teama de moarte este independentă de orice cunoaştere. Oricine s-a născut a adus-o pe lume cu sine. Ea îşi are sursa în voința care tinde să trăiască. Schopenhauer consideră că în cursul existenței noastre suntem ghidați de două iluzii: dragostea de plăcere şi teama de moarte; voința oarbă este cea care se serveşte de ele pentru a ne conduce la atingerea scopurilor sale. Individul moare, dar specia este indestructibilă. Omul este cel mai nevoiaş dintre toate ființele, la temelia întregii sale ființe aflându-se nevoia, lipsa, durerea. El este, în totalitatea sa, o vrere şi o nevoie concretă, un agregat de mii de nevoi. În concluzie, viața sa este o continuă luptă pentru existență, cu certitudinea de a fi învins.

Lev Şestov, prin critica idealismului, se îndrepta împotriva curentului general de gândire al perioadei şi dorea depăşirea receptării de tip contemplativ, cathartic a tragediei, dar cedează în fața nevoii de a da un înțeles ,,ororilor existenței", suferinței umane. ,,Necesitatea rațională" susține ideea de ,,bine", care pare să ofere ultimul refugiu, singurul punct ferm de reper pentru o conştiință răscolită de revelația naturii accidentale, incontrolabile a ,,evenimentelor" care decid cursul tragic al unei vieți.

Problema suferinței, a eşecului, a tragediei individuale ,,scoate timpul din încheieturi”.

Şestov se situează pe poziţiile unui idealism care aduce experiența tragicului sub incidența ,,măreției morale”, suferința găsindu-şi astfel justificarea în posibilitatea şi chiar necesitatea renaşterii ori transformării interioare. Mai târziu are loc o răsturnare a convingerilor, în ceea ce priveşte natura relației dintre morală şi timp. Dacă înainte încerca să repună timpul în încheieturi, mai târziu înțelege că trebuie să lase timpul să-şi iasă din încheieturi ,,şi să se spargă în bucăți”. Ne aflăm pentru totdeauna sub incidența timpului ireversibil şi a morții ca supremă ,,evidență”. Orice ființă particulară este condamnată dinainte să sufere şi să dispară, în virtutea unei legi implacabile. De aceea, omul trebuie să renunțe la tot ce are existență individuală, să renunțe la el însuşi şi să-şi îndrepte gândirea spre ceea ce nu are nici început, nici sfârşit, spre ceea ce nu se naşte şi nici nu moare. El trebuie să se îndrepte deci, spre contemplarea vieții din perspectiva eternității sau a necesității, să iubească, deci, ceea ce nu are nici început, nici sfârşit, să-l iubească pe Dumnezeu. Acesta este considerat țelul suprem şi menirea omului. Se simte aici revolta omului pentru care viziunea, perspectiva eternității sau a necesității echivalează cu sacrificiul de sine, dăruirea în numele unui ideal fără început şi fără sfârşit, a cărui premisă stabileşte condițiile de existență ale ființei particulare, condamnată pe veci la suferință şi moarte. Revolta irațională împotriva ,,ororilor vieții” şi a finitudinii existenței particulare se opune, din perspectiva lui Şestov (1997: 18), concepției istoriei la Hegel, care susține şi validează identitatea adevărului rațional cu ideea de ,,bine”. Filosoful dezvăluie prezența simultană şi contradictorie a resemnării şi revoltei în conştiința omului care se trezeşte brusc redus la totală neputință, forțat să se cufunde în renunțarea de sine. El conchide însă că această supunere de natură exclusiv exterioară are în spatele ei o ură profundă față de duşmanul insesizabil, uitarea este doar aparentă.

Peste ani, Friedrich Nietzsche a prezentat conflictul valorilor în cultura modernă şi fenomenul numit ,,criza culturii moderne”. Critica lumii moderne a vizat însă şi o eliberare, o salvare a omului, prin dezvăluirea insuficiențelor

intelectualismului şi romantismului. A încercat reconsiderarea mitului ca valoare permanentă a spiritului uman, ca modalitate de a restabili armonia omului cu lumea. Lucrarea sa, *Naşterea tragediei*, pune în discuție semnificația apolinicului şi dionisiacului şi problema definirii culturii din punct de vedere al stilului. Filosoful arată că evoluția progresistă a artei depinde de dualitatea spiritului apolinic şi dionisiac, care pot fi imaginate ca nişte lumi estetice ale visului şi beției. Încearcă să surprindă un moment organic, originar în cultura greacă, face elogiul tragediei greceşti şi încearcă să justifice rostul creației artistice în contextul culturii moderne.

Nietzsche a fost însufleţit de o dispoziție sufletească asemănătoare cu cea a lui Schopenhauer, dar s-a declarat împotriva înțelegerii esenței tragicului ca resemnare, dimpotrivă, este de părere că tragedia şi arta în general pot face viața suportabilă şi-i pot ajuta pe oameni să-şi justifice existența. În prezența suferinței fizice omul este cuprins de spaimă, pe când în prezența suferinței gnoseologice, de melancolie, deoarece cunoaşterea ucide acțiunea, omul vede peste tot absurdul şi oribilul existenței. Regiunea esențială a existenței este reprezentată ca prăpastie, simbolul insecurității existențiale. Este locul preferat de contemplare a omului care şi-a pierdut convingerea. Dacă omul priveşte mult timp în fundul prăpastiei, aceasta ajunge să privească în adâncul său, această privire întoarsă fiind melancolia, stare privilegiată a spiritului. Datorită privirii, prăpastia ființei este scoasă la lumină. Dar elinul nu cade pradă aneantizării budice a Voinței, ci va crea o doctrină a salvării, prin creație, prin arta apolinică reprezentată de sculptură şi poezia epică şi de arta dionisiacă, reprezentată de muzică şi de poezia lirică. Tragedia este o specie sintetică, apolinică şi dionisiacă, a consolării. Tragedia nu accentuează chinurile conştiinței, scoțând la iveală precaritatea sa, ci propune seninătatea înțelepciunii lumii, a înțelepciunii dionisiace. Această formă a artei are deci, la Nietzsche, un rol terapeutic, prin faptul că viața eroului este prezentată din perspectiva marelui joc al Ființei şi nu mai are gravitatea realului absolut, nici moartea sa nu mai este un sfârşit autentic. Eroul poartă mască şi este astfel doar o prezență iluzorie, el însuşi şi totuşi altul. Nietzsche a ajuns la concluzia că vechii greci au sesizat caracterul tragic al vieții, dar au reuşit să ocolească nihilismul ce rezultă de multe ori din această sesizare. Ei au găsit în

sfera artei o compensație şi o consolare. În viziunea lor, viața se justifică în forma fenomenului estetic. Arta greacă ne prezintă spectacolul luptei necontenite între stilul apolinic (concretizat în arta plastică şi în epopee) şi cel dionisiac (în lirică).

Nietzsche ilustrează pe larg una dintre cele mai obişnuite căi de *consolatio* pe care o practică conştiința tragică. Timpul istoriei este reproiectat pe fundalul unei cronologii naturale (desacralizarea istoriei prin trădarea constantă a rădăcinii profane a spiritului). Naşterea şi devenirea omului constituie o emancipare vinovată față de unitatea primitivă a Ființei, fiind deci o injustiție ce trebuie sancționată prin moarte, încercându-se astfel refacerea armoniei lezate şi la satisfacerea unui sentiment impersonal al dreptății. Nietzsche şi Hegel au abordat tragicul din perspectiva „sublimului fără om" şi readuc astfel conceptele de tragic şi sublim în stadiul anterior teoriei lui Schiller, sfârşind în anularea tragicului prin accentuarea sublimului impersonal al logosului istoriei şi al naturii.

Fenomenologia, curent filosofic din secolul al XX-lea, încearcă să descrie structura experienței, aşa cum este reprezentată în conştiință. Fenomenologia modernă se bazează în mare măsură pe concepțiile lui Husserl şi a fost dezvoltată de Martin Heidegger în Germania şi de Maurice Merleau-Ponty şi Jean-Paul Sartre în Franța, fapt ce a dus la apariția existențialismului. Husserl se bazează pe principiul de *intenționalitate* emis de Franz Brentano şi abordează într-o optică diferită problema relației conştiință-lume, în actul de cunoaştere, nu în spiritul „interiorității", ci în spiritul intenționalității. El arată faptul că experiențele „nu sunt trăiri pur şi simplu, ci întotdeauna trăiri a ceva" şi toate experiențele sunt „caracterizate de faptul că sunt o conştiință a ceva". (Hugli, A.; Lubke, P., 2003: 59) Caracterul orientat propriu acestor trăiri primeşte la Husserl numele de intenționalitate. A căpăta conştiința de ceva nu mai înseamnă a fi prins în interioritatea conştiinței, ci scoaterea lucrurilor din conştiință, într-o mişcare spre „în afară". Intenționalitatea reprezintă însăşi esența conştiinței. Fenomenologia nu mai este doar un studiu al esențelor, ci o filozofie care reaşează esențele în existență şi care consideră că omul şi lumea pot fi înțelese doar pornind de la „facticitatea" lor.

W. Biemel (1996: 37) subliniază faptul că „Heidegger vedea în Husserl un înnoitor al filosofiei secolului XX”. Acesta a demonstrat că sub stratul conştiinţei reflexive există un alt nivel, deosebit de inconştientul despre care vorbea Freud. Husserl se referea la o intenționalitate implicită a conştiinţei pre-obiective, care era menită să ducă la descoperirea semnificațiilor existențiale ale lumii şi considera că pe acest strat este fundat sentimentul realității şi al adevărului. Eul psihologic este aruncat în lume şi se află mereu angajat în situații. Din această cauză comportamentul apare ca rezultantă a relației care se modifică mereu între eu şi situație. În 1935 Husserl atrăgea atenția asupra crizei existenței umane europene, asupra decăderii vieții şi vedea posibilitatea a două căi de ieşire, decadența Europei în duşmănie față de spirit sau renaşterea acesteia din spiritul filosofiei, printr-un eroism al rațiunii. El pleda pentru o filosofie militantă, care să se afle în slujba istoriei şi a omului.

În secolul al XX-lea se deplasează accentul de la cunoaştere la valorizare şi creație, centrând discursul filosofic pe problematica omului angajat în procesul auto–edificării sale. Se realizează investigarea determinațiilor celor mai generale ale universului din unghiul de vedere al semnificațiilor lor pentru condiția umană. Existența pune omului probleme pe care el simte nevoia să le dezlege. Constant, omul încearcă să se înalțe spre absolut şi spre universal, pentru a obține o imagine totalizatoare, cu riscul unor extrapolări la infinit care, chiar şi atunci când se sprijină pe date şi procedee ale ştiinței, nu satisfac sub raport logic criteriile de validare proprii cunoaşterii ştiințifice riguroase. Acțiunea umană se sprijină în primul rând pe cunoaştere, dar actele, alegerile şi deciziile umane sunt ireductibile integral la structurile care le-au creat şi nu pot fi explicate integral prin conceptele analitice ale acestor condiții. Omul trăieşte, munceşte, simte, iubeşte, speră sau suferă, crede într-o multiplicitate de valori, le ierarhizează, le promovează în acțiune, dând astfel un sens existenței sale prin opțiuni şi proiecte care mereu se sprijină pe cunoaştere şi mereu depăşesc frontierele cunoaşterii sale afective.

Miguel de Unamuno oferă un răspuns optimist la interogația cu privire la sensul vieții în condițiile existenței tragicului, considerat de G. Liiceanu (1991: 38) un „optimism cu poantă ridicolă” datorită afirmației sale conform căreia omul îşi

depăşeşte condiţia tragică prin persistenţa nebunească, dezmințită la tot pasul, în speranţă şi dorinţă. Pentru Unamuno (1995: 13-14) bătălia tragică a omului pentru a se salva, râvna sa de nemurire este de fapt o bătălie pentru conştiinţă. Prin faptul de a fi om, de a avea conştiinţă, omul este un animal bolnav, deoarece „conştiinţa este o boală”. Sentimentul tragic al vieţii îl au şi oameni individuali, dar şi popoare întregi. Pofta de a cunoaşte doar pentru plăcerea cunoaşterii, pentru bucuria de a gusta din fructul arborelui ştiinţei binelui şi răului este văzută ca o adevărată boală, o boală tragică. Omul vrea să cunoască în special ceea ce l-ar ajuta să trăiască veşnic, nu să cunoască veşnic, între acestea existând o opoziţie care stă la baza sentimentului tragic al vieţii. Dorinţa unei vieţi veşnice este esenţa noastră. Credinţa este un fapt de voinţă, nu de raţiune, se crede pentru că se doreşte a crede şi se crede în Dumnezeu pentru că se doreşte ca El să fie. A crede în nemurirea sufletului înseamnă a vrea cu tărie ca sufletul să fie nemuritor, această voinţă trecând peste raţiune, dar această nesocotire a raţiunii este urmată de represalii. Este imposibil acordul între raţiune şi viaţă, între filozofie şi religie „şi tragica istorie a gândirii umane nu este decât aceea a unei lupte între raţiune şi viaţă, cea dintâi obligată să o raţionalizeze pe cea de a doua, făcând-o să se resemneze în inevitabil, în mortalitate; iar cea din urmă, viaţa, obligată să vitalizeze raţiunea, obligând-o să servească drept sprijin aspiraţiilor sale vitale.” (Unamuno, M., 1995: 87) Disperarea religioasă (provocată de conflictul dintre raţiune şi aspiraţiile vitale) este sentimentul tragic al vieţii, este fondul conştiinţei indivizilor şi a popoarelor culte, sentiment care se află la baza faptelor eroice. Din disperare poate lua naştere speranţa, poziţia critică poate fi sursă de acţiune şi de muncă umană, de solidaritate şi de progres. Durerea dă naştere conştiinţei de sine, conştiinţei propriei mărginiri. Prin durere, prin senzaţia propriei limite mă simt eu însumi, diferit de ceilalţi, ştiu şi simt până unde sunt şi unde încetez a fi. Ştim că existăm suferind mai mult sau mai puţin. Bucuria provoacă uitare de sine, înstrăinare, trecerea în altul, în ceea ce este străin. Doar prin durere are loc întoarcerea în sine însuşi.

Dar cel mai tragic lucru care există este iubirea. Iubirea intelectuală este un mijloc de a domina şi de a poseda. Cunoaşterea înseamnă o perfectă posedare. Contemplu şi cel contemplat devine al meu, îl posed. A-l cunoaşte pe Dumnezeu

înseamnă a-l poseda, a fi Dumnezeu. Definiția îl ucide pe Dumnezeu pentru că aceasta înseamnă a pune nişte limite, a mărgini şi nu se poate defini ceea ce este indefinibil. Iubirea caută ceva care este dincolo de cel iubit şi negăsindu-l, intră în disperare. Ea conduce la perpetuare, iar actul de zămislire înseamnă o încetare totală sau parțială de a fi ceea ce este o ființă, înseamnă o împărțire de sine, o moarte parțială. Unirea cu altul duce la împărțire, îmbrățişarea este asemănată cu o ultimă sfârtecare. Iubirea tragică trebuie să lupte contra legilor dure ale destinului, contra zidurilor apărute între îndrăgostiți, care se simt împinşi cu mai multă forță unul către celălalt. Ei ajung să se închipuie într-o altă lume, în care iubirea este liberă, o lume fără oprelişti pentru că nu există trup.

Miguel de Unamuno (1995: 227) face o paralelă între tragedia divină şi cea umană. Tragedia divină, a lui Hristos, este tragedia crucii, pe care Pilat a vrut să o transforme într-o piesă de teatru, în batjocură, dându-i lui Hristos în batjocură un sceptru şi o coroană de spini, zicând: „Iată omul!”. Unamuno percepe poporul mai uman decât Pilat, căutând tragedia prin faptul că cere răstignirea. Tragedia umană este cea a lui Don Quijote, care are fața săpunită, să se râdă de el: „Iată nebunul!”. Este o tragedie comică, irațională, a pasiunii pentru batjocură şi dispreț. De altfel, cel mai înalt eroism pentru om şi pentru popor este să ştie să înfrunte ridicolul, să ştie să se posteze în ridicol şi să nu se teamă de el. Don Quijote este văzut ca întruchipare a sentimentului tragic al vieții, conflict agonic între rațiune şi credință, existent atât la indivizi, cât şi la popoare.

Unamuno este considerat a fi un reprezentant al existențialismului spaniol. Existențialismul, curent filosofic apărut întâi în Germania, apoi în Franța, Italia şi alte țări occidentale, se evidențiază prin anii ’30 ai secolului al XX-lea. Se dorea găsirea unor căi de cunoaştere mai bună a ființei umane, a unor căi diferite de abordare a omului, a vieții sale şi a modului său de a exista, cu alte cuvinte, se dorea situarea vieții umane în centrul problematicii filosofice. Filosofia existenței îi are ca precursori pe Kierkegaard şi Nietzsche, care au evidențiat adevărata condiție a omului, un ins singular şi de excepție. Acest curent ideologic avea însă în urmă o istorie lungă, care pornea de la Socrate şi ajungea la Sfântul Augustin, Pascal, Max

Weber, Jaspers, Husserl, dar şi la marxişti precum Lucacs. Reprezentanţii filosofiei existenţiale pornesc de la o experienţă a existenţei umane. Pentru Heidegger, existenţa este aruncată spre moarte. Sartre trăieşte un anume dezgust existenţial denumit de el greaţa, ajungând la neant. Karl Jaspers şi-a bazat discursul filosofic pe conştiinţa fragilităţii funciare a fiinţei omeneşti.

În timp, existenţialismul german a căzut în pesimism şi iraţionalism, iar existenţialismul francez s-a împletit cu tendinţe umaniste prin Camus, sau a trecut printr-un proces de depăşire a subiectivismului, la Sartre. O dată cu apariţia volumului *Fiinţă şi timp* (1943), Jean-Paul Sartre a devenit „teoreticianul cel mai reprezentativ al existenţialismului francez, în ramura lui atee". (Horodincă, G., 1964: 6) Existenţialismul pune accent pe existenţa individuală, libertate şi alegere. Temele şi imaginile dezvoltate de existenţialişti sunt: problematica existenţei, devenirea fiinţei, neantul, teama, moartea, culpa, absurdul, etica, subiectivitatea, alegerea, angoasa. Această mişcare filosofică nu a reprezentat doar oglindirea pasivă a unor stări social-istorice tensionate, ci şi „o încercare de conştientizare lucidă şi responsabilă a respectivului moment de impas, un act de revoltă împotriva acelor stări de lucruri, temporare sau de durată, care mutilează sau înstrăinează într-un fel sau altul fiinţa umană". (Ghişe, D., Purdea, G., Prefaţă la Jaspers, Karl, 1986: XXXVIII)

Metoda filosofiei existenţialului este descrierea concretului, văzutului, trăitului, existentului. Heidegger cerea o lectură a fiinţei sau a lucrurilor**.** Husserl este cel care a stabilit metoda fenomenologică de cercetare care stipula o rigoare a stabilirii în zona imediatului. El impunea cercetarea experienţei directe şi concrete, înregistrarea fenomenelor pentru a fi prezentate în sfera trăitului. Se cerea studierea imediatului, posibilul fiind exclus din sfera meditaţiilor. Existenţialismul este o filosofie a prezentului, a faptului concret şi imediat. Clipa prezentă este singurul timp palpabil, sesizabil, trecutul fiind un obiect inanimat, iar viitorul fantomatic şi imprevizibil, astfel că existenţa, deşi este devenire, nu ne este dată, ca trăire autentică, decât prin prezent. Pentru Kierkegaard prezentul are o forţă transcendentală, constituindu-se în inserţia eternităţii în devenirea noastră. Sub acest aspect, al temporalităţii, Camus este

tributar existenţialismului, *Mitul lui Sisif* fiind meditaţia timpului prezent, conceput într-o ipostază absolută.

Heidegger stabileşte o distincţie între filosofia existenţialistă, de direcţie şi esenţă creştină (Kierkegaard, Jaspers, Gabriel Marcel, Şestov, Jean Lacroix, Em. Mounier) şi filosofia existenţială, de esenţă atee (Heidegger, Sartre, Maurice Merleau-Ponty, Simone de Beauvoir, Camus). Ernest Stere (1998: 426) este de părere însă că „însăşi distincţia dintre cele două ramuri, atee şi religioasă, are, din punct de vedere etic, o valoare relativă". Teologia creştină este cea care a insistat asupra limitelor umane ca expresie a „păcatului". Existenţialismul modern a început ca fiind creştin, cu rădăcini în opera lui Soren Kierkegaard şi doar după un timp s-a divizat în alte forme.

Filosofia lui Kierkegaard este expresia unei experienţe interioare dramatice, cu excese şi contradicţii. O problemă centrală în scrierile lui este cum se poate împăca fiinţa umană cu propria-i existenţă, dat fiind faptul că existenţa este cel mai important lucru în viaţa oricărei persoane. Din nefericire, există enorm de multe posibilităţi de a trăi şi nici una nu este garantată că ne va oferi siguranţă şi încredere. Această realitate provoacă disperare şi suferinţă, iar criza în care se va afla fiinţa umană nu poate fi soluţionată de raţiune. Suntem forţaţi să facem o alegere, dar numai după ce face, acel „salt al credinţei", care este precedat de conştiinţa libertăţii noastre şi de faptul că e posibil să facem o alegere greşită. Acel „salt" trebuie să ne facă să ne încredinţăm total lui Dumnezeu şi nu să ne bazăm pe propria noastră raţiune. Prin urmare, credinţa a triumfat asupra filozofiei sau intelectului. Prima faptă liberă a omului înseamnă renunţarea la Dumnezeu, cu alte cuvinte, căderea în păcat. Oamenii nu pot face ceea ce vor din cauza păcatului săvârşit de Adam. Pentru noi este un păcat moştenit şi de aceea el nu este păcatul nostru, ci ne este soarta. Omul nu poate evita săvârşirea păcatului şi de aceea pare predestinat la mântuire sau pierzanie. El nu se poate elibera singur din păcat, el trebuie să se încreadă în graţia lui Dumnezeu. În secolul al XX-lea se petrece o slăbire a creştinismului şi din această cauză păcatul originar, lipsit de mântuire, devine vinovăţie de a fi. Acest păcat originar invadează existenţa, născând conştiinţe protoplasmatice. Tragicul intră într-o lume bolnavă,

paralitică, îmbătrânită. El apare din nimic, din absență, din neputință (comparativ cu declarația curajoasă de război de altădată). Condiția omului tragic este spaima. El personifică tragedia unor colectivități în deficit de personalitate, aflate într-o stare de decădere absolută. Înaintea acestei decăderi, Sartre şi Camus au descoperit şi au teoretizat absurdul existenței, un strigăt al separației. Datorită eşecului acțiunii în istorie, omul s-a retras în absurd, ca într-un blestem al creației, alienarea intervenind în viața fiecăruia, ca rezultat al intervenției unei rupturi ontologice şi a unei disocieri psihice între natură şi societate, între tehnică şi umanitate, între rațiune şi sensibilitate. Absurdul este o maladie incurabilă, care ruinează omul, care devine sfârşit şi asistă neputincios la spectacolul propriului dezastru.

Kierkegaard credea că viața omului nu este creată pentru plăcere şi totuşi oamenii îşi petrec viața căutând fericirea, cu scopul de a scăpa de anxietate, depresie şi disperare. Anxietatea omului este rezultatul fricii de zădărnicia existenței umane. El credea că credința în Dumnezeu şi încrederea deplină în creştinismul ortodox era singurul mod în care omul putea depăşi aparenta zădărnicie a existenței sale. Astfel, el sfătuia omul să se întoarcă spre creştinism pentru a da un sens existenței sale. Credința sa nu îmbrățişa viziunea tragică, cu toate că însăşi viața sa a fost tragică. Existența individuală este o existență expusă tensiunii tragice dintre aspirația atingerii eternității şi incertitudinea în ceea ce priveşte lumea din jur şi plasată într-un timp ireversibil. Individul caută să scape de tragismul individual, refugiindu-se adesea în existența colectivă, dar în acest mod îşi pierde condiția de individ. Existența veritabilă poate fi recâştigată prin asumarea deplină a tragicului existenței şi prin trăirea cu acuitate a acestuia.

În funcție de trăirea caracterului tragic al existenței, Kierkegaard delimitează trei stadii pe care omul le parcurge pe drumul atingerii autenticității existenței sale. Primul este *stadiul estetic,* în care se află individul care-şi desfăşoară viața conform maximei ,,trăieşte-ți viața!" (Don Juan, Faust, Evreul rătăcitor). În acest caz, totuşi, nu individul trăieşte împrejurările, ci, în fond, el este luat sub control de împrejurări. Este vorba aici de existența pur sensibilă, în care omul se pierde în lume fără a se fi împlinit pe sine însuşi. El este determinat de ceea ce este natura sa. Unicul bun demn

de a fi obținut este satisfacerea nevoilor sale. Al doilea este *stadiul etic,* în care se află individul care trăieşte conform maximei „să-ți faci datoria!”. Dar, etica duce la nivelare, individul *etic*, *format*, riscă să se piardă pe sine sub povara obligațiilor etice uniformizatoare. Prin umor poate fi depăşit acest stadiu. În *stadiul religios* individul descoperă *păcatul*, iar suferința este asumată drept cale de acces la eternitate. Acest stadiu se suprapune cu experiența creştină a vieții. Omul îşi aprofundează suferința, desluşeşte şi fructifică sensurile angoasei de care este cuprins şi obține mântuirea şi fericirea supremă printr-o conciliere a timpului cu eternitatea.

Karl Jaspers este unul dintre fondatorii existențialismului german. Şi-a manifestat grija pentru soarta umanului într-o perioadă în care realizările tehnico-ştiințifice şi evoluția social-politică au sporit deruta conştiinței contemporanilor şi a încercat eliberarea omului de obsesia posibilității de a se salva prin intermediul unei realități sau a unei doctrine date şi orientarea sa spre profunzimile sinelui său lăuntric. Din punctul său de vedere, o a doua naştere spirituală şi morală a omului poate fi obținută prin filosofare, deoarece prin aceasta el accede la autenticitatea condiției sale. A fost un adversar neîmpăcat al nazismului. El a trăit în acea vreme a disprețului, în care îşi găsise spațiu de desfăşurare orice monstruozitate închipuită de mintea omului, în care izbucnise nebunia oamenilor inteligenți, răutatea, absurdul, alterând imaginea omului despre om. A fost o perioadă în care pericolul creştea continuu, oamenii erau reduşi la contemplația neputincioasă. Ei aveau experiența haosului, a dezordinii şi eşecului, experiența războiului din Spania, dar şi a invadării naziste. Ceea ce trebuia făcut şi sarcinile de îndeplinit erau obscure. Se urmărea redescoperirea omului prin căutarea unor puncte de sprijin, a autenticității existenței, filosofii îndreptându-se spre om, spre interioritatea lui pierdută, în căutarea unor certitudini pierdute din cauza haosului din perioada respectivă. Existențialiştii criticau, în aceste condiții, metafizica tradițională pentru înstrăinarea ei de problemele individualității umane şi respingeau pretențiile religiei de a răspunde veridic la problemele vremii, situând în centrul analizei umanului a conceptelor de existență şi istoricitate.

Jaspers a arătat că saltul peste tot ce este mundan are loc în aşa-numitele *situaţii-limită* ale suferinţei, culpei, ale luptei şi ale morţii. În aceste situaţii-limită individul trebuie să facă faţă unor experienţe care nu se încadrează într-o rutină cotidiană. El trebuie să le accepte provocările cu toată seriozitatea, bazându-se doar pe forţele proprii, trăind în acest caz experienţa eşuării oricăror încercări de armonizare. În cazul în care omul nu mai găseşte în lume nici un motiv de justificare a vieţii, el se află într-o situaţie-limită. Situaţia-limită extremă este cea a morţii. Atâta timp însă cât moartea nu joacă pentru el alt rol decât cel determinat de grija de a o evita, moartea nu este nici pentru om o situaţie-limită. Între încercările de a evita situaţia-limită el aminteşte indivizii care trăiesc faptic (supuşi legilor biologice, lăsându-se în voia achiziţionărilor, planificărilor şi acţiunilor cotidiene) şi se rătăcesc fie în teama de moarte, fie în indiferenţa faţă de aceasta. Moartea devine istorică în situaţia-limită. Moartea celuilalt este o zguduire existenţială, nu doar un proces obiectiv. Propria moarte nu poate fi trăită ca o experienţă. Este posibilă cunoaşterea durerilor fizice, printr-o spaimă imensă. Murind însă, trăiesc moartea mea, fără a putea să o cunosc vreodată.

În măsura în care omul ştie că îl aşteaptă moartea, situaţia-limită a morţii este prezentă încă din timpul vieţii, prin faptul că îi cere să trăiască având moartea în faţă şi să verifice ce rămâne existenţial în faţa perspectivei morţii. Aceasta duce la o spaimă dublă, spaima obişnuită de a pierde existenţa factică şi cea de a rata existenţa (spaima de neantul existenţial). Cea din urmă este depăşită în măsura în care viaţa mea este împlinită prin realizarea posibilităţilor de care dispun. *Moartea existenţială* înseamnă însă pierderea credinţei în transcendenţă şi existenţă şi provoacă o disperare totală. Jaspers a inclus în dezbaterea sa teme de reflecţie precum lupta, vina, accidentalul şi moartea şi a evidenţiat faptul că omul ajunge în cursul vieţii sale în mod necesar în situaţii-limită şi în acele situaţii raţiunea teoretică este neputincioasă în încercarea ei de a explica existenţa umană. Situaţiile-limită sunt în principiu incontrolabile. Pus faţă în faţă cu moartea, suferinţa sau culpa, omul se află într-o situaţie în care orice plan dă greş, deoarece avem de-a face cu libertatea proprie existenţei umane şi suntem confruntaţi cu limitele acesteia. „Noi ne realizăm pe noi

înşine prin aceea că păşim în astfel de situații-limită pe deplin conştienți şi este sarcina revelării existenței (a filosofiei) de a ne conduce în acel punct în care atingem libertatea şi depăşim lumea obiectivă (o transcendem), în acea situație în care ne raportăm la existența posibilă." (Hugli, A.; Lubke, P., 2003: 129)

Pentru Jaspers, a trăi în situațiile-limită şi a exista este acelaşi lucru. Ele nu pot fi cunoscute obiectiv şi în toată transparența lor, ele sunt unice, nu pot fi derivate din alte situații. Omul trebuie să lupte, să sufere, să moară, este supus hazardului, este prins în capcanele vinei. „Forța lor irezistibilă este disimulată: trebuie să mor, să sufăr, să lupt, sunt supus întâmplării, mă încurc inevitabil în hățişul vinei." (Jaspers, Karl, 1986: 8) Unele ne confiscă şi este vorba aici de tragica fatalitate, *moartea*, altele, precum *suferința*, sunt prezente în orice trăire la granița extremă. Unele, ca *lupta* sau *vina,* sunt provocate de om. Omul devine el însuşi doar în situații-limită. Acestea ne destăinuie autenticitatea noastră, libertatea noastră, ca sursă a existenței. În situațiile-limită omul fragil dobândeşte conştiința structurii sale antinomice şi a lumii.

Sugestivă pentru înțelegerea tragicului este dualitatea existentă între starea unei ființe care se simte în siguranță ca adăpostită şi starea celui pentru care nimic stabil nu mai poate exista, a celui care se află permanent într-o stare de nelinişte. Din apetența pentru siguranță a luat naştere povestea rătăcirilor şi întoarcerilor, a celor căzuți în aventura nedorită şi care fac totul pentru recuperarea căminului, a adăpostului. Rezultă de aici că pierderea esenței este tragică în măsura în care reprezintă o ieşire a conştiinței din imperiul de-finiției. Comparativ, omul intrat în istorie este tragic în măsura în care esența lui este o căutare a de-finiției dincolo de orice limită atinsă.

Filosofia lui Gabriel Marcel este reprezentativă pentru încercarea de a fundamenta o teorie a existenței pe reinterpretarea conceptului de existență. El percepe existența din punct de vedere al existențialismului creştin, ca fiind sinonimă cu realizarea valorii şi cu mântuirea spirituală. Nu mai caută transcendentul la antipodul relativului, ca în teologia tradițională, ci în experiența interioară. Explorarea lumii interioare oferă căi de acces spre universul de afară. Subiectivitatea

are o dimensiune metafizică şi ea este transcendența. Cu alte cuvinte, există o identitate între Ființă şi Divinitate. Ființa reprezintă ceea ce poate fi revelat în experiența interioară. Putem trăi sentimentul solitudinii şi al instabilității ființei noastre prin experiența plenitudinii interioare. „Dar, arată E. Stere (1998: 432) citându-l pe G. Marcel, experiența interioară este nu numai sursa revelatoare a ființei, ci prin însuşi acest fapt ea se arată învestită cu dimensiunea transcendenței; sentimentul unei plenitudini eterne şi imuabile, realizarea valorii, mântuirea spirituală presupun tocmai acest lucru. Mântuirea spirituală constă în asentimentul la această transcendență care ne animă, în afara căreia nu suntem şi nu valorăm nimic…" G. Marcel încearcă în opera sa eliberarea conştiinței de conceptele impuse de teologia oficială şi pregătirea accesului conştiinței la planul transcendenței.

Dacă pentru Sartre existența este inertă şi absurdă şi ne înlănțuie provocând sentimentul de greață, pentru G. Marcel Ființa ne pătrunde, ca o sursă de iubire şi de bucurie. Sartre simte acțiunea negativă a *celuilalt* asupra conştiinței noastre, prin faptul că privirea lui ne îngheață şi ne paralizează; G. Marcel simte iubire în prezența aproapelui. La Sartre, asupra conştiinței apasă destinul ca o fatalitate, existența omului fiind lipsită de rațiune transcendentă sau imanentă, singura libertate cunoscută fiind una abisală, un neant căruia nu i se poate sustrage. La G. Marcel omul poate obține mântuirea spirituală şi liniştea privind înspre transcendență.

Existențialismul este mult mai des asociat cu ateismul. Cea mai proeminentă figură a existențialismului ateu este Jean-Paul Sartre care, în articolul *Existențialism şi umanism* se declara reprezentant al acestuia şi considera că dacă Dumnezeu nu există, atunci există cel puțin o ființă a cărei existență precede esența sa, o ființă care există înaintea acesteia poate fi definită de orice concepție a sa. Sartre afirma că ateismul a fost o consecință necesară a oricărei persoane care lua existențialismul în serios. Era vorba de o apropiere în ceea ce priveşte starea şi predispoziția persoanei. Şi-a dat seama de îndepărtarea sa de credința catolică într-o dimineață, în anul 1917, când s-a hotărât să se gândească la Cel Atotputernic. „În clipa aceea s-a rostogolit în depărtări albastre şi a dispărut fără vreo explicație: el nu există, mi-am zis cu o mirare politicoasă şi am crezut că problema era închisă. Într-un anume fel şi era, de vreme ce

de atunci încoace nu am avut nici cea mai mică dorință s-o redeschid." (Sartre, J.-P., 2005: 200) Multe dintre temele fundamentale ale existențialismului au mai mult sens într-un univers lipsit de zei decât într-un univers prezidat de un Dumnezeu omnipotent, omniscient, omniprezent. În discuțiile cu Simone de Beauvoir, Sartre „şi-a reînnoit profesiunea de ateism, explicând că prima dintre alienările omului este, inițial, de a nu crede în Dumnezeu". (Monteil, C., 2004: 317)

O temă centrală în opera lui Sartre este faptul de a fi şi ființa umană. Ce înseamnă să fii şi ce înseamnă să fii o ființă umană? După Sartre, nu există o natură absolută, fixă, eternă care să corespundă conştiinței umane. Astfel, existența umană este caracterizată de o lipsă de sens, de ceea ce pretindem că este parte a vieții omului, dar este propria noastră creație, adesea obținută prin procesul revoltei împotriva constrângerilor externe. Prin urmare, condiția umanității o constituie libertatea absolută în lume. Această libertate produce anxietate şi teamă deoarece fără Dumnezeu umanitatea este lăsată singură, fără o sursă externă de direcție sau scop. Perspectiva existențialistă se potriveşte ateismului prin faptul că existențialismul pledează pentru o înțelegere a unei lumi în care zeii nu prea au vreun rol de jucat, o lume în care oamenii îşi poartă singuri povara de a crea un sens şi un scop prin intermediul alegerilor personale şi nu le descoperă prin comuniunea cu forțe externe. Într-o lume în care Dumnezeu e absent omul răspunde de faptele sale şi de orânduiala instituită. Într-o lume represivă fiecare riscă să ajungă călău sau victimă. Trăiau într-o lume în care violența era proliferată şi cea mai ilustrativă situație-limită cu care pot fi confruntați oamenii, după opinia filosofului, era tortura, iar faptul de a vorbi sau nu în fața călăului era considerat nu numai un act de demnitate, ci şi unul de putere, de rezistență.

Omul, conştiința sau *pentru sinele* reprezintă un cumul potențial, iar potența se transformă în realitate în procesul trăirii. Existența este tocmai această trecere din potență în act, din posibil în real. Când omul realizează că nu mai este potență, el devine act şi înşiruirea aceasta de acte constituie esența sa. Rămâne însă întotdeauna o parte de cumul potențial care nu se transformă în act şi de aici afirmația lui Sartre că omul nu este ceea ce este (ca act), ci este ceea ce nu este, adică ființă, posibilitate,

care caută continuu să se depăşească în sensul realizării. De la această premisă filosofică porneşte Sartre în studiile analitice şi în opera sa, de la concepția unui raport interior, a relației dintre conştiința şi ființa omului. A împrumutat de la Husserl ideea intenționalității conştiinței, care porneşte de la critica cogito-ului cartezian ,,gândesc, deci exist" şi arată că în momentul când cineva spune ,,eu gândesc", se şi gândeşte neapărat la ceva. El afirmă că nu există conştiință pur şi simplu, există conştiința a ceva, adică o intenționalitate permanentă a conştiinței, care e ceva viu, aflat în devenire, fără a se imobiliza ca o idee abstractă. Cu ideea abstractă operează analiza psihologică, dar acest tip de idee este ,,oprită", deformând realitatea aflată în continuă mişcare. Ca o consecință, din opera lui Sartre lipseşte analiza psihologică şi conflictul tragic tradițional. Tragicul rezultă din conflictul dintre om şi situația în care se găseşte şi pe care trebuie să o depăşească şi nicidecum din conflictul dintre două sentimente. Omul este ,,condamnat să fie liber" şi deci, este obligat să opteze continuu, să se creeze liber, să se inventeze pe sine, proiectul fiind permanent. Prin alegere este angajată întreaga făptură umană, de unde ideea responsabilității unice. Omul este singur, abandonat, răspunzând de actul său față de el însuşi, fără mijlocirea unei divinități, căci existențialismul sartrian este ateu şi porneşte de la afirmația lui Nietzsche că ,,Dumnezeu a murit". Divinitatea nu poate face nimic împotriva libertății oamenilor, aceştia săvârşesc anumite fapte asumându-şi întreaga răspundere. El este cel mai reprezentativ teoretician al existențialismului francez ateu. R. Munteanu (prefața la Sartre, J.-P., 1981: XXIII) remarcă implicațiile optimiste ale existențialismului ateu, care ,,rezultă din faptul că omul ştiind că nu există nici o forță supremă, este convins că singura sa salvare se bazează pe faptele sale. Ca şi Heidegger, Sartre a conceput existența autentică a ființei umane ca o posibilitate continuă de depăşire şi de asumare a libertății, de care răspunde în totalitate. Există şi un alt mod de a fi, considerat neautentic şi care apare din renunțarea la libertate, din complacerea în anonimat. Pentru a fi în lume omul avea datoria de a atribui semnificații precise unor realități brute şi opace. Lucrurile există în lume doar în măsura în care acestea au fost semnificate de subiect. Ființa umană era responsabilă de sensurile acordate lumii şi vieții sale, fiind liberă să decidă. Prin ieşirea din sine

omul proiecta sensuri asupra existenței. Prin întoarcerea în sine ajungea la înțelegerea propriei sale situații fundamentale. Intre aceste două stări omul percepe existența ca fiind un proiect îndreptat spre moarte, neant, absurd.

Concepția sa avea la bază ideea unui individ autonom şi izolat, creator al vieții sociale. Filozofia sa existențialistă se dorea a îndepărta vechile valori, unde Dumnezeu este înlocuit cu câteva afirmații morale şi nega existența unor reguli de comportament. Soluția era ca subiectul să fie conştient de poziția sa față de lume şi buna credință, a cărei întrebare era „ce s-ar întâmpla dacă aş acționa astfel." Decizia pe care o lua subiectul în bună credință şi libertate era acțiunea reală a omului, iar responsabilitatea care decurge din această alegere este sursa neliniştii, a angoasei existențialiste care pune stăpânire pe omul „condamnat" la libertate.

Deoarece pentru Sartre Dumnezeu nu există, omul ca superlativ al vieții este o existență care precede esența, adică ființa umană întâi există şi apoi se face prin ceea ce voieşte să fie. Alegerea trebuie să fie înspre bine, înspre util pentru toți, actul individual ducând spre angajarea întregii umanități. Opțiunea înseamnă căutare, invenție. Arta, ca şi morala, sunt două moduri de creație ale ființei umane. În cazul existențialismului ateu omul ştie că nu există nici o forță supremă, este convins că singura sa salvare se bazează pe faptele sale. Excluzând divinitatea sau destinul din univers, el afirmă că „omul este ceea ce el se face". Destinul posibil al omului este cel de a fi „condamnat să fie liber". Este vorba de o angajare în existență bazată pe confruntarea permanentă a ființei umane cu anumite situații. Omul are libertatea de a opta pentru o anumită alternativă, de a decide pentru bine sau pentru rău, cel puțin pe plan moral sau individual. Responsabilitatea actului de decizie generează starea de angoasă, iar evadarea din angoasă se soldează cu căderea în *la mauvaise foi* (starea de intenție, în loc de faptă, *reaua-credință*). Pentru Sartre nu există un Bine sau un Rău absolut. Binele şi Răul sunt noțiuni relative la situația în care se află cineva şi depind de felul alegerii personale pentru a depăşi o anumită situație. Eliberarea de această *mauvaise foi* se impune ca un demers indispensabil, în efortul spre autenticitate. Sunt puțini însă cei care reuşesc acest lucru, majoritatea complăcându-se în condițiile unei existențe anonime, ale unei existențe inautentice. V.-L. Saulnier (1973: 299) arată că

pentru Sartre „problema constantă este de a-ți alege singur esența: angoasa provine din libertatea de cucerit şi din responsabilitatea opțiunii.” În această gândire, marea valoare la care se referă totul e omul existent. Libertatea de care vorbeşte Sartre reprezintă sursa supremă a responsabilității, a păcatului, dar şi a mântuirii. Chiar dacă suferința şi nenorocirea au pus stăpânire pe conştiința noastră, ca urmare a unei decizii libere, important din punct de vedere al lui Sartre este faptul că omul se poate situa într-un alt cadru spiritual, prin frumusețea actului liber, se poate situa la adăpost de laşitate, de mârşăvie, de ceea ce în general e o sursă de *greață*.

În condițiile unui univers absurd, existența omului se desfăşoară într-un climat moral caracterizat prin sentimentul de izolare, de anxietate, angoasă şi greață. In acest climat conştiința nu se poate adapta, deoarece *în-sinele* lucrurilor se opune conştiinței într-un conflict fatal. Este exclusă şi perspectiva găsirii unui refugiu în contactul cu semenii noştri. În relațiile dintre oameni există o tensiune permanentă alimentată de ură şi de interese egoiste. Oamenii care nu cred în existența lui Dumnezeu nu găsesc un sens „obiectiv” în viețile lor şi totuşi neagă faptul că nu ar exista deloc un sens. Mai mult, ei argumentează că viețile lor pot fi împlinite din punctul lor de vedere, subiectiv. Pentru că aceasta li se pare satisfăcător, ei nu sunt cuprinşi de disperare şi nu găsesc suicidul ca cea mai bună opțiune. Oamenii care nu sunt satisfăcuți de propriul sens găsesc suicidul atrăgător. Moartea nu înseamnă eliberarea de luptă şi deplasarea într-un alt plan al existenței ci, mai degrabă, o negație a tot ceea ce am obținut prin propriul efort. Pentru a putea fi totuşi fericiți, Camus argumenta că putem fi optimişti în fața acestei cunoaşteri refuzând să fim orbiți de faptul că această viață este tot ceea ce avem. Pesimiştii cred că viața primeşte un sens din afara ei şi fără Dumnezeu, poziția de „dinafara” vieții, care să-i dea sens, nu există. Dacă depăşim această fază ne putem revolta, dar nu împotriva unui zeu care nu există, ci împotriva destinului nostru de muritori. A ne revolta înseamnă de fapt a respinge ideea că moartea trebuie să aibă vreo putere asupra noastră. Conştiința faptului că vom muri nu trebuie lăsată să constrângă în vreun fel acțiunile sau deciziile noastre. Trebuie să alegem viața şi nu moartea, să creăm un sens, în pofida lipsei obiective de sens şi să găsim valoare în ciuda absurdului tragic sau chiar comic a ceea ce se întâmplă în jurul

nostru. Problema sinuciderii apare ca o reacție împotriva absurdului existenței, dar răspunsul e negativ, deoarece sinuciderea ar însemna capitulare. Sartre e de părere că măreția şi satisfacția omului constau în manifestarea atitudinii de revoltă împotriva absurdului din lume.

Nihilismul existențial posedă, împreună cu celelalte forme de nihilism, ideea că vieții îi lipseşte un sens obiectiv din cauză că nu există zei care să îl asigure. El diferă însă prin faptul că nihiliştii existențiali nu privesc această situație ca pe un motiv de disperare sau de a comite un suicid ci, prin atitudinea corectă a înțelegerii vieții, ei consideră că este încă posibilă găsirea unui sens personal. Existențialiştii afirmau că există o modalitate de a scăpa de anxietate şi angoasă. Nihilismul nu este sfârşitul, ci mijloacele care duc spre sfârşit. Dacă există speranță, aceasta se află în interiorul conştiinței umane. Omul există, deci poate reacționa. Chiar şi atunci când este disperat, omul are posibilitatea de a crea noi valori. Sartre a fost influențat de Heidegger prin tema neantului, dar a împletit-o cu tema libertății, a alegerii, a afirmării de sine, a integrării acțiunii umane în sensul în care merge istoria. A definit omul prin *proiect*, a sesizat raportul individual-social şi existență-posibilitate, momente fundamentale ale ființei umane.

E. Stere (1975: 92) sesizează o anumită evoluție în gândirea lui Sartre, care nu atinge însă fondul convingerilor sale filosofice. Dacă la început spectacolul vieții îi provoacă o reacție de dezgust şi protestează printr-o apologie a ascezei, şi a purității prin care evită contactul cu ipocriziile naturii umane, în timp etapa ascezei se va împleti cu activismul. Acțiunea devine un mijloc de afirmare şi de educare a personalității. De la sentimentul inutilității omul poate ajunge la entuziasmul angajamentului. Apoi, Sartre se apropie de marxism, fără a merge însă până la capăt.

În numele vieții autentice, existențialismul a protestat împotriva reificării conştiinței umane – decăderea umană în rândul obiectelor, „solidificarea", „bronzificarea" existențelor care refuză autenticitatea existentului şi responsabilitatea actului care să-l justifice. Omul nu trebuie asimilat cu un lucru sau cu o realitate obiectivă care ar putea fi cunoscută în felul unei piese de anatomie. Omul este de fapt un centru de inițiativă, de libertate. Este legat de lume, are capacitate creatoare, luptă

împotriva primejdiei de a fi „înghițit” de lucruri, în încercarea de a-şi pune la adăpost creativitatea şi ființa sa originară. Omul este liber, se inventează pe sine în fiecare clipă, fără a fi nevoit să se justifice în fața vreunei autorități din afară. Dacă omul există, Dumnezeu nu există, şi astfel, Sartre respinge gândirea religioasă, iar rezultatul este înstrăinarea omului de el însuşi.

Albert Camus a fost „existențialistul” care a refuzat această denumire, el delimitându-se de pesimismul şi nihilismul facil. A fost un optimist, un om pasionat de viață şi de luptă, care credea că omul poate totul asupra istoriei. Camus este un apologet al frumosului, în spirit grec. Pentru el, absurdul a fost un punct de plecare, o revelație cutremurătoare a cărei amintire nu se stinge, dar care nu blochează şi nu anihilează capacitățile etosului. Un sens subtil au la el noțiunile de *limită* şi *măsură* în legătură cu *omul revoltat*.

Ca şi Sartre sau Gabriel Marcel, Camus porneşte de la situații-limită, de la anumite trăiri existențiale precum *absurdul, angoasa, disperarea* etc. G. Marcel speră la un dialog cu transcendența, Sartre justifică răul prin istoricitatea tragică a omului. Camus se diferențiază de cei doi, el fiind un „optimist tragic”, după cum îl numeşte Radu Enescu (1985: 119). Pentru el, situațiile umane fundamentale se situează aici şi acum, fără perspectiva viitorului şi fără să aspire la supramundan (această aspirație ar anula tragicul). După Camus, formula tragică prin excelență este „Toți sunt justificabili, nimeni nu este drept.” Până la o limită toată lumea are dreptate, iar cel care ignoră această limită, încercând afirmarea unui drept pe care se crede singur în stare să-l dețină, se îndreaptă spre catastrofă (tema tragediei antice: limita care nu trebuie depăşită). De fiecare parte a limitei se află forțe în aceeaşi măsură legitime, în permanentă înfruntare. Cel care se înşeală asupra limitei, care doreşte să rupă echilibrul se află în pericol de prăbuşire. Tragicul înseamnă tensiune provocată de două puteri obstinate care poartă, fiecare, masca binelui şi a răului deopotrivă. Moartea sau pedeapsa finală este datorată nu crimei propriu-zise, ci orbirii eroului care a negat echilibrul şi tensiunea. Această viziune a tragicului îmbină experiența veacurilor anterioare cu situația omului contemporan, care îşi strigă revolta conştient fiind de limitele ei, om care aspiră la libertate şi este supus necesității. Omul secolului

al XX-lea este contradictoriu, este sfâşiat lăuntric, dar conştient de ambiguitatea individului, este omul tragic prin excelenţă. Camus observa filosofia pesimistă a secolului al XX-lea, ilustrată şi prin moartea miturilor, datorată progresului raţional şi care a răpit farmecul de mister care învăluia universul de altădată. În noua ambianţă omul nu se mai recunoaşte, viaţa este expusă permanent neînţelegerii, iar omul nu se poate aştepta decât la eşecuri.

V. Lipatti (1967: 194) arată că „pentru Camus, ca şi pentru Sartre şi întregul curent existenţialist, universul este absurd. Absurdul îi apare lui Camus ca o formă majoră a sensibilităţii moderne. Raporturile omului cu lumea sunt absurde, după cum absurdă este şi întreaga organizare materială şi morală a lumii." Lumea ne apare ca un haos ostil, opac, străin şi această opacitate şi alienare a lumii este absurdul, cum spunea Camus însuşi. G. Horodincă (1970: 115) este de părere că „putem afirma că tot ceea ce a scris Camus se organizează în jurul cuvântului *absurd*, în care izbucneşte atât patima lui senzuală pentru viaţă, cât şi o neîmpăcare disperată cu limitele existenţei şi cu inerentele ei suferinţe." Scriitorul francez a respins mitul şi a invocat în creaţiile sale realităţi dramatice ale secolului al XX-lea, cea mai dramatică dintre ele fiind absurdul, divorţul dintre om şi umanitate. El propune o descriere fenomenologică a sentimentului absurdului şi a cauzelor care îl pot declanşa; de asemenea, încearcă să definească noţiunea de absurd pe planul inteligenţei, unde se sprijină pe raţiune, pe o raţiune cu puteri limitate. Absurdul, sentimentul dureros al omului modern, rezidă în raportul dintre „lumea iraţională", o lume care scapă principiului raţiunii umane şi conştiinţa umană care caută claritatea. Universul nu poate fi deci, înţeles ca fiind supus unui principiu unic. Se remarcă evidenţa absenţei lui Dumnezeu, a inexistenţei unei lumi de apoi şi prezenţa unică a acestei lumi, lipsită de orice transcendenţă. Camus respinge atât soluţia sinuciderii, cât şi pe cea religioasă, singura posibilă la întrebarea dacă viaţa merită sau nu să fie trăită fiind menţinerea în prezenţă a celor doi termeni ai raportului definitoriu pentru absurd, şi anume lumea iraţională şi conştiinţa, aceşti doi termeni obligând omul în permanenţă să se confrunte. Ca urmare, conştiinţa lucidă devine binele unic şi suprem, izvor al tuturor valorilor, fundamentând comportamentul *omului absurd*. În concepţia lui

Camus, consecvența acestei atitudini orgolioase şi lipsite de speranță poate fundamenta o morală a curajului şi a unei fericiri aureolată de o tragică grandoare. Conştiința absurdului poate fi depăşită prin respingerea oricărei aspirații eroice, prin acceptarea destinului copleşitor, fără pasivitate resemnată, însă. E nevoie de o decizie, de un act al voinței, un efort de a domina viața, de revoltă, singurul efort care poate salva demnitatea omului în această lume inumană. Experiența absurdului are semnificația unei tragedii individuale. Prin revoltă poate începe redresarea morală, dar în revoltă omul e orientat spre iubire, spre semeni, nu mai este solitar. Conflictul constă în ruptura dintre om şi lume, iar fondul acestui conflict constă în conştiința pe care o are omul despre ea. Rezultatul este acel sentiment de exasperare şi revoltă împotriva vidului şi a lipsei de autenticitate a lumii în care trăieşte.

Ion Vitner remarcă în cadrul gândirii existențialiste două accepțiuni ale absurdului: una conceptuală, cealaltă structurală sau cu implicații de structură. (1968: 90) El arată că din punct de vedere structural, omul este un fenomen absurd, el deținând în structura ființei sale sfârşitul său inevitabil. El este destinat să moară, chiar din momentul în care ia naştere, dar moartea se ciocneşte de vitalitatea omului, dând naştere contradictoriului. Moartea există în fiecare mişcare a ființei, iar Heidegger consideră că aruncarea omului în lume este nejustificată şi absurdă. La Camus absurdul devine dintr-un fenomen structural, unul relațional, cu un puternic accent social, opera sa fiind situată într-un moment istoric tragic, în care omul este alienat de către lumea capitalistă într-un proces lung şi dureros. Alienarea omului a fost împinsă până în faza distrugerii colective a ființei umane. Absurdul este un proces psihologic, lumea absurdă alterează universul interior al omului aducând cu sine o atmosferă de teroare, de suferință, un infern al vieții umane în care speranța dispare şi viitorul este perceput ca o iluzie. Omul absurd este un tip uman amenințat cu dispariția de către instituții şi foruri oficiale ale terorii. În lumea absurdă speranța şi viitorul sunt suprimate, deoarece durerea pricinuită de absurd pătrunde în conştiința umană. Dar, la Camus, lipsa speranței nu înseamnă deznădejde, refuzul continuu nu înseamnă renunțare şi insatisfacția conştientă nu înseamnă nelinişte juvenilă. Speranța este risipită şi suprimarea viitorului face ca omul să fie puternic ancorat în

prezent, în lumea cotidianului. Are loc astfel desprinderea atât de credința religioasă, care pune accent pe speranță, pe o viață viitoare, cât şi de gândirea existențialistă în care vede o ipostază a spiritului religios (la Kierkegaard, Jaspers, G. Marcel, Şestov, Unamuno). Absurdul lui Camus era îndreptat împotriva acestor modalități existențiale şi însemna o ancorare în prezent, în viață, refuzând viitorul şi moartea. Idealul omului absurd, care este în permanență conştient, îl constituie prezentul şi succesiunea de prezenturi.

La Camus, sentimentul absurdului este generat de o serie de situații din existența noastră cotidiană:

- mecanica rigidă a vieții, care provoacă o automatizare a sensibilității, o anume „oboseală", după cum o numea Camus, afectată de revolte, recăderi în circuitul mecanic şi indiferență;
- trecerea timpului apasă greu asupra ființei umane care speră să poată realiza ceva, să-şi facă o situație în viitor; omul aparține însă timpului şi vine o clipă în care realizează că timpul nu mai ține cu el, că a pornit pe o curbă descendentă, că viitorul spre care aspira este de fapt propria lui negare şi dispariție, pe care ar fi trebuit să o refuze; este momentul în care trupul său se revoltă şi revolta aceasta a cărnii este absurdul;
- sentimentul impenetrabilității lumii, a mediului în care omul trăieşte; natura asistă cu indiferență la trecerea timpului pentru om, devenind astfel ostilă, o ostilitate primitivă ce străbate mileniile, ajungând până la noi;
- „căderea" în fața imaginii a ceea ce suntem, numită *greață* de Sartre; gesticulările uneori lipsite de sens, imaginea propriei noastre figuri reflectate în oglindă sau care ne apare dintr-o fotografie ne înfățişează un străin, noi neavând sentimentul propriei noastre configurații fizice;
- ideea morții produce absurdul; noi nu avem un sentiment concret al morții, aceasta fiind una dintre limitele cunoaşterii umane;
- faptul că omul nu se cunoaşte pe sine, îşi este sie însuşi străin; ştie că există, dar nu se poate defini, nu poate da conținut certitudinii pe care o are.

Camus s-a declarat împotriva absurdității observate în epoca sa. Pentru el, a pune problema lumii absurde însemna a se întreba dacă lumea va accepta deznădejdea fără a întreprinde ceva şi presupunea că nici un om cinstit nu putea răspunde afirmativ. Nucleul viziunii filosofice a lui Camus îl constituie ideea că a constata absurditatea vieții nu este o finalitate, ci numai un început, idee opusă celei a lui Sartre, din volumul *Zidul*. Viziunea tragică a vieții nu este deci, pentru Camus, un final de drum creator, ci un început. Adevărata finalitate a operei sale este lupta împotriva absurdului existențial, a tragicului ce decurge din violență, crime, josnicie.

In filosofia occidentală, în secolul al XVIII-lea virtuțile *rațiunii* ocupau un loc primordial, în secolul următor panaceul universal, capabil să rezolve orice problemă, era *evoluția*, în timp ce secolul al XX-lea a apelat la o realitate ireductibilă, nedemonstrabilă, imprevizibilă şi necondiționată (Radu Enescu, 1985: 130) şi anume, *existența*, ființa omului.

Definind-o, în opera sa *Ființă şi timp*, Martin Heidegger a oferit o formulă filosofică pentru insecuritatea existenței moderne. A analizat problemele omului contemporan, situațiile conflictuale specifice pe care lumea actuală le ridică în calea realizării personalității, teoretizarea relației „eu-lume”. El proclama dreptul omului de a fi el însuşi, chiar în condițiile în care existența sa era aruncată spre moarte. Această concepție a lui Heidegger a fost numită eroism al finitudinii sau finitism tragic. Prin aceasta el exprima frustrarea tineretului din perioada interbelică, tineret care a trecut prin riscuri şi primejdii, cunoscând debusolarea şi degringolada sufletească. *Ființă şi timp* a fost considerată drept biblia contemporană a omului revoltat. În centrul acestei opere stă omul, existența umană, pe care a încercat să o definească în toate aspectele sale concrete. Esența existenței umane se revelează în îngrijorare, teamă şi aruncare spre moarte, de aceea Heidegger află nu ceea ce este omul, ci care este limita sa, ori ce e omul aflat la limita existenței sale, la limita unde începe neantul. Consideră că autenticitatea existenței umane este mijlocită de conştientizarea „situațiilor-limită”. Arată că există un eveniment de maximă profunzime şi gravitate în care suntem adunați cu tot ceea ce suntem, şi acesta este moartea. Conştientizarea morții este însăşi condiția dobândirii unității şi apoi a autenticității ființării specific umane.

Finitudinea fiinţării nu poate fi negată sau ignorată. Abia după ce este recunoscută devine posibilă libertatea, când moartea determină existenţa umană, nu ca destin căruia omul nu i se poate sustrage, ci ca posibilitate mereu prezentă. Heidegger pretinde omului o existenţă unică, un rezultat al deciziei „de a privi moartea în faţă", de a accepta „existenţa spre moarte". Este hotărât că ne va înghiţi neantul. E. Stere (1998: 431) arată că „a fi hotărât va însemna, pentru această tragică ontologie, a căuta soluţia mântuirii în angoasă, a realiza în conştiinţă, clipă cu clipă, neantul propriei condiţii. Din unghiul de vedere al conştiinţei autentice, definită prin angoasă, aşa cum înţelege Heidegger, viaţa nu poate însemna altceva decât o teribilă asceză, o permanentă şi înfrigurată meditaţie asupra morţii". Nu există speranţa unei vieţi viitoare. Viaţa omului este finită şi a trăi autentic înseamnă a trăi în conformitate cu acel sens al vieţii care este pentru om moartea, asumarea morţii. Astfel preîntâmpină căderea în anonimat şi devine responsabilă de sine, liberă în faţa morţii.

Vina autentică rezidă în faptul că existenţa umană ca atare este vinovată în esenţa fiinţei ei intime. Această vină, după Heidegger, este temeiul tuturor ipostazelor vinovate reale. Angoasa ne face să descoperim situaţia noastră originală, a existentului aruncat în lume, pentru care propria moarte defineşte orizontul suprem al proiectelor, ajutând la trecerea de la inautenticitate la autenticitate. Angoasa revelează contingenţa, finitudinea, fragilitatea şi solitudinea condiţiei umane. Omul e aruncat în lume, incapabil de a dispune de la început de conştiinţa autentică a condiţiei sale. El trăieşte în inautenticitate, ceea ce înseamnă acceptarea pasivă a modului comun şi impersonal de a gândi. Originar decăzut, omul se poate salva totuşi, prin conştiinţa lucidă a condiţiei sale, prin trezire. Această redeşteptare eliberatoare este rezultatul sentimentului tragic, care este angoasa. Prin intermediul acesteia omul are posibilitatea de a-şi da seama de condiţia sa originară precară, de factitatea sa. Acest sentiment ne tulbură şi ne poate smulge din comformismul, platitudinea şi banalitatea cotidiană. Angoasa purifică sufletul, dând la o parte micimile şi slăbiciunile acestuia. Astfel omul îşi poate regăsi autenticitatea pierdută. Dacă nu are tăria de a se privi în faţă, de a se confrunta cu sine pentru a-şi da seama de adevărul propriei sale condiţii, omul rămâne o simplă marionetă.

La Heidegger, finitudinea e un dat irevocabil. Dumnezeu a murit şi îi rămâne la dispoziție doar un nihilism al resemnării necondiționate. Omul, îngrijorat şi cuprins de teamă, se află doar în fața neantului. Filosoful propune includerea realistă a morții în proiectele existențiale ale omului, moartea fiind percepută ca o graniță extremă a existenței umane. Întrebându-se dacă existența are o instanță superioară a posibilității de a fi altceva decât moartea, Heidegger optează pentru finitudinea absolută, pentru a fi pentru existența spre nimic. Cu alte cuvinte, Dumnezeu e înlocuit prin neant. Omul lui Heidegger este omul finit, aflat într-o iremediabilă solitudine, fără zei şi fără comunitate, care însă nu renunță la luptă, chiar dacă are conştiința faptului că fapta sa e derizorie şi fără sens. Ceea ce contează pentru Heidegger este ca „omul să devină liber pentru omenescul lui şi să-şi afle în aceasta demnitatea". (Biemel, W., 1996: 135)

Şi filosoful român D. D. Roşca a dezvoltat idei referitoare la existența tragică şi conştiința tragică. Inteligibilitatea este factorul ce face posibilă existența şi care îi condiționează decisiv formele de manifestare, până la stadiul de existență tragică, iar caracterul tragic al existenței omului rezultă din neinteligibilitatea existenței, din imposibilitatea omului de a surprinde esența în totalitatea ei, dar şi din tensiunea rațional-irațional, existentă în structura universului şi transpusă în contradicțiile dintre ceea ce este şi ceea ce trebuie să fie, dintre infinitatea existenței şi finitudinea ființei omeneşti, dintre forța morală necesară, pentru a depăşi condiția umană în cosmos şi rezonanța acesteia în sufletul omenesc. Se conturează astfel conştiința tragică, ce refuză să accepte datul existențial ca pe un destin implacabil, transpunându-se în sfera creatoare a culturii, devenind izvorul nesecat al valorilor umane, prin transformarea datului într-o realitate culturală. Creația este un mijloc permanent de depăşire a contradicțiilor, de transformare a idealului în real şi a neinteligibilului în inteligibil. Adânca nelinişte interioară este generatoarea sentimentului de statornică insuficiență, ce duce la acțiuni de transformare de către om a ceea ce este şi, în particular, la marea creație culturală. Existența tragică se relevă ca o serie de contradicții care marchează puternic condiția omului care este nesigură, zbuciumată, în suferință şi cu toate

acestea nu se manifestă prin lamentări, pasivitate, pesimism sau tentația imposibilului.

Caracterul dual al existenței se află la baza conştiinței tragice şi se exprimă prin elemente antinomice precum inteligibil/ neinteligibil, rezonabil/ absurd, rațional/ întâmplător, adevăr/ neadevăr, cu sens/ fără sens, spirit/ natură oarbă, dreptate/ nedreptate etc. Fiecare din aceste elemente are posibilități egale de reuşită, fiecare poate dispărea total sau poate izbândi. Există posibilitatea ca nici unul să nu obțină vreodată victoria finală, ci să continue etern lupta, conflictul între două direcții de afirmare a existenței. Acest conflict apare sub forma unui spectacol tragic în care suntem deopotrivă actori şi spectatori şi în care ni se decide soarta ca ființe spirituale, dar şi ca popor. Conştiința tragică este legată deci de caracterul dublu al existenței şi se exprimă prin fenomene de natură psihologică, filosofică şi acțională (acțiunile mari, lupta pentru bine, frumos şi adevăr fără certitudinea că această străduință şi jertfă au un rost echivalează cu o atitudine eroică în fața vieții, imposibil de realizat în absența unor calități excepționale). Sentimentul mizeriei, al nedreptății, al riscului suprem se pot condensa, la unele conştiințe, în cea mai fermă convingere că lumea este mizerabilă, nedreaptă, moment în care ia naştere conştiința tragică a existenței. Aceasta produce, la rândul ei, tensiune sufletească înaltă, nelinişte metafizică, iar acestă tensiune interioară produsă de conştiința tragică e cea mai fecundă şi cea mai mare forță spirituală între toate puterile sufleteşti de care dispunem. Încordarea interioară produsă de conştiința caracterului tragic al existenței este cel mai puternic protest care există: „Ce este, nu e cum trebuie să fie! Refuzăm să acceptăm ceea ce este pentru simplul motiv că este!” (D. D. Roşca, 1995: 172) Aceste stări sunt izvorul unei mari puteri sufleteşti, care e creatoarea celei mai mari libertăți posibil de cucerit, o libertate activă, transformatoare de Lume, o libertate eroică, încărcată de riscuri.

1.4. Repere ale tragicului în roman

Lupta pentru egalitate şi demnitate umană în perioada modernă, dar şi declinul credinței în tradiția religioasă au subminat empatia spectatorului de rând cu

protagoniştii de condiție înaltă. În loc, scriitorii au ridicat întrebări legate de justiția socială şi de autodeterminare. Observăm în operele literare ale secolului al XX-lea sesizarea faptului că omul e o ființă care moare. Omul se află în permanență în căutarea sensului vieții, se afirmă în luptă, dar este copleşit de sentimentul absurdului vieții. Dacă în tragedia greacă puterile întunericului, retrase în Olimp, propuneau o luptă clară, corp la corp, peste secole, această luptă se instalează în centrul ființei. Publicul grec era concentrat, formând o unitate ce s-a transformat în personaj. Tragedia ca spectacol impunea un sentiment civic intens. Indivizii moderni nu mai sunt uniți, ei sunt doar alăturați, indiferenți față de soarta aproapelui. Teatrul modern nu reuşeşte să-şi scoată spectatorii din singurătate. Dacă în tragedia greacă tragicul luptei interioare se regăseşte într-o foarte mică măsură, în operele mai recente interioritatea omului apare în prim plan, astfel încât conflictul tragic să se mute cu predilecție în sufletul eroului. Tragicul se extinde în conştiința actuală, dar nu mai există în forma tragediei, care provoacă acea durere colectivă, ci doar în roman, deoarece lectura poate fi realizată în singurătate şi poate fi întreruptă în orice moment. Legea, Destinul, nu mai comunică şi nu se mai încredințează spiritului uman şi astfel omul este aruncat în afara universalului, alungat din poziția dominatoare în care se aflase în tragedia greacă. Omul nu mai are acces la Lege, el rămâne la periferia acesteia.

Epoca modernă a debutat printr-o încredere nelimitată în progres şi în capacitatea omului de a se perfecționa prin educație şi de a lua în stăpânire lumea înconjurătoare datorită inteligenței sale. Conştiința modernă ataşează valoarea în mod predominant individului, provocând o separație între *Adevăr, Bine* şi *Frumos*. Îndepărtarea de morala creştină şi încrederea nelimitată în progresul tehnic au avut o serie de urmări tragice asupra existenței. Omul modern, optimist, urmărea cu consecvență obținerea fericirii, țel greu de atins. In secolul al XX-lea a devenit evident faptul că progresul în plan material nu a antrenat şi unul în plan moral, spiritual. Se ajunge la automatizarea vieții, la depersonalizare, la *omul robot*.

Descoperirile ştiințifice şi tehnice, precum şi crearea unor opere literare, artistice şi filosofice au imprimat perioadei energie creativă. Problema principală era

una a valorilor. Omul modern avea nevoie de un anume sistem de valori. Trebuia să creadă în ceva, avea nevoie de un principiu ordonator şi coordonator, deoarece ştiința nu îl mai satisfăcea şi îl făcea să se simtă chiar mai dezorientat, fără scop. A avut loc o adevărată căutare de valori şi s-a născut o nouă generație, care însă s-a confruntat cu teroarea şi iraționalitatea fascismului, îndepărtarea vechii ordini şi cu lumea de coşmar a omului alienat, toate acestea pe fondul conştientizării tot mai crescute a faptului că Dumnezeu era mort. Modernul îşi manifestă credința în puterea noului, fapt care duce progresiv la abandonarea sacrului şi la încrederea în progres. Cuceririle tehnice nu au micşorat suferința şi corupția, din contră, le-au intensificat. Suferința, lipsa, şomajul, păcatul sunt mult accentuate. Știința a atins culmi nebănuite, iar omenirea nu a devenit mai fericită, deoarece valorile morale şi religioase au fost nesocotite. Au căpătat o importanță deosebită valorile tehnico-economice, s-a perfecționat materia, dar omul s-a adaptat greu la noile condiții create de tehnică, schimbarea având loc în special în sensul pervertirii şi decăderii omului. Alte repercusiuni ale haosului şi idolatriei progresului tehnic asupra sufletului omului modern sunt zăpăceala, zădărnicia, dezamăgirea şi disperarea, agitația, nemulțumirea, toate înfățişând intensitatea crizei sale interioare. Constantin C. Pavel (1997: 22) arată că ,,tehnica face din om un cosmiurg şi un titan. Titanismul modern a clădit însă cultura modernă fără Dumnezeu şi împotriva lui Dumnezeu, ca odinioară Turnul Babel, care se va prăbuşi în neființă, pentru că îi lipseşte cimentul moralității şi credinței religioase.” Ceea ce îi lipseşte omului modern este primatul factorului moral, care este cauza tragediei pe care o trăieşte acesta. Intențiile şi dorințele omului modern vizează stăpânirea deplină a materiei şi a lumii, cu alte cuvinte, supravalorizarea omului. Ceea ce s-a obținut a fost efectul contrar, devalorizarea omului. Creatorul l-a lăsat pe pământ ca stăpân al materiei şi a devenit robul acesteia. Maşinile create au atins proporții mult mai mari decât puterile omului. Deoarece i-au lipsit însuşirile morale, care ar fi asigurat stăpânirea acestor forțe, omul a ajuns să suporte pasiv şi neputincios forța materiei, întoarsă împotriva autorului ei. Devalorizarea omului a mers până la strivirea lui sub presiunea valorilor create de el.

Sufletul omenesc a cunoscut o serie de schimbări, ajungându-se la schimonosiri ale acestuia şi chiar la o mutilare a omului. Un exemplu îl constituie *citadinismul,* aglomerarea populației în marile oraşe, care au făcut din om un anonim, un izolat, fără rădăcini sociale sau morale, ceea ce a dus la dezumanizarea şi descreştinarea sa. Un alt exemplu ar fi conformismul social, dat de *automatismul preocupărilor profesionale*. Acțiunea personală se reduce adeseori la o simplă reacție la impresiile momentului, omul modern devenind un blazat, pe care nu-l mai interesează şi nu-l mai impresionează nimic. Singurele valori care-l atrag şi care-l preocupă sunt plăcerea şi folosul. Această indiferență ascunde un imens pustiu lăuntric, el ajunge „un străin în lumea pe care a creat-o". (Carrel, Alexis, 1938: 40) Toate acestea sunt, de fapt, semne ce marchează un pesimism total față de viață.

Oswald Spengler critica omul modern, a cărui viață este deformată de tirania intelectului negator şi destructiv, el subordonând totul intereselor practice şi banale şi trăind astfel într-o „perspectivă de broască", cu un orizont închis, josnic. Comparativ, Spengler aduce în discuție omul culturilor aflate în faza lor de înflorire, care se aflau în „perspectiva de pasăre a vieții". În *Declinul occidentului*, el oferă o analiză conform căreia era modernă nu a creat exemple memorabile ale formei tragice, care să poată fi comparate cu cele ale grecilor antici sau ale scriitorilor elizabetani. Prin urmare, el este de părere că secolul al XX-lea nu este o perioadă tragică. Şi George Steiner (*1961: 68*) afirma că nu sunt posibile noi forme ale tragicului în secolul al XX-lea. El a fost contrazis însă de Charles Glicksberg (1963: 26), acesta fiind de părere că tragicul nu este doar posibil, dar a şi fost produs de scriitori precum Faulkner, Malraux, Sartre, Camus, scriitori care au acceptat premisa lui Nietzsche că Dumnezeu este mort şi, cu toate acestea, au găsit modalități de a exprima tragicul, adesea sfidând lipsa de sens sau absurdul. Literatura secolului al XX-lea dă expresie unei teme complexe rezultată în urma întrepătrunderii sfidării prometeice cu disperarea sisifică. Motivele rebeliunii şi fatalismului, a necesității mecanice şi a libertății umane coexistă într-o dialectică pe care mintea creativă modernă pare incapabilă să o rezolve, iar aceste conflicte şi contradicții ireconciliabile sunt elemente ale viziunii tragice. Nihilismul pe care l-a proclamat Nietzsche în secolul al

XIX-lea a înfrânt tărâmul sacrului. Tăindu-i-se legătura cu Dumnezeu şi redus la forţele sale naturale, omul a devenit rob al nevoilor şi plăcerilor. Fără suportul spiritual al religiei, omul cade pradă haosului. Tragedia sa se datorează unei antropologii greşite. Umanismul antropocentric în loc să aibă ca finalitate afirmarea omului, sfârşeşte printr-o negare a lui. Adevărata umanitate se manifestă şi se păstrează doar în creştinism. Se impunea deci, transformarea radicală a omului după idealul creştin.

Charles Glicksberg (1963: 67) consideră că nici marxismul, nici creştinismul nu favorizează dezvoltarea tragicului. Marxismul este construit pe un optimism forţat, care nu exclude viziunea tragică, dar condiţia revoluţionarilor poate fi tragică, prin faptul că afirmă o etică a responsabilităţii umane, dorinţa demnităţii umane pe fondul absurdităţii existenţei. Şi creştinismul este caracterizat de optimism, prin posibilitatea de salvare a eroului. Există însă eroi, precum cei ai lui Shakespeare, care aparţin culturii creştine, care adesea devin tragici deoarece violează imperative ale comunităţii din care fac parte. Posibilitatea de a ajunge totuşi în Paradis intensifică elementul tragic, accentuând responsabilitatea personală a eroului şi subliniindu-i căderea.

Drama modernă fiind de factură naturalistă, reflectă un tip de viaţă caracterizat de industrializare şi de supremaţia filosofiei ştiinţifice care tratează omul ca pe o victimă a determinismului. De aceea personajele sale sunt percepute de unii critici ca marginale şi incoerente, lipsite de măreţie. Pentru ei, ereditatea şi mediul în care trăiesc sunt determinanţi ai destinului, iar această percepţie le împiedică libera alegere care se află la baza conflictului tragic. Omul influenţat de un complex de forţe economice, ereditare şi de mediu nu poate avea trăsături eroice. Omul modern pierde sensul tragic în urma faptului că şi-a reprimat sensibilitatea la realitatea morţii. Şi totuşi, o serie de critici literari combat ideea dispariţiei tragicului inaugurat în Grecia cu două mii cinci sute de ani în urmă. Şi în secolul al XX-lea oamenii au suferit groaznic, precum şi cei din Atena în secolul al V-lea înainte de Hristos, deşi ei privesc suferinţa dintr-o perspectivă filosofică radical diferită. Cucerirea materiei şi a spaţiului, divizarea atomului, triumful tehnologiei, succesul răsunător al aplicării

metodelor ştiinţifice au dus, paradoxal, la situaţia în care omul se confruntă cu pierderea sensului vieţii. Omul secolului al XX-lea a încetat să creadă în realitatea lumii invizibile. Pentru el, viaţa de după moarte nu există. Camus însuşi constata pierderea credinţei. În aceste condiţii, era modernă a dat naştere unor forme noi ale viziunii tragice. Bineînţeles, formele tragice greceşti sau shakespeariene nu-şi puteau găsi loc în operele moderne, din moment ce credinţa din care au luat naştere nu mai era împărtăşită de omul secolului al XX-lea. Imaginaţia contemporană, alimentată de sintezele ştiinţifice şi ameninţată de anticipările dezastrului global nu poate redobândi vitalitatea spontană asigurată de miturile din trecut. În civilizaţia actuală, marcată de diverse ideologii politice şi arme atomice au luat naştere alte mituri. În cazul unei catastrofe, nu va fi învinuită mânia zeilor sau cruzimea destinului, ci gafele istoriei. Eroul tragic modern se află încă la mila unor forţe străine, greu de detectat, condiţia umană rămâne încă ambiguă, dar el este convins acum că nu este posibilă o explicaţie definitivă pentru misterul existenţei. Fără să mai creadă în rai sau în iad, el a încetat să mai caute o justificare raţională. Nu reuşeşte să găsească corelare între pedeapsa abătută asupra omului şi vina sa prezumtivă. Ştiinţa, menită să stabilească legile universale, nu găseşte un sens moral sau un scop în univers. Întreaga responsabilitate a binelui şi răului, a creării propriului model de ordine şi sens în natură cade asupra omului.

Stiinţa a înfăţişat limitele cunoaşterii umane, dar nu a acoperit vocea tragicului. A obligat-o doar să utilizeze un limbaj nou. Viziunea tragică autentică nu este subordonată nici unui program de optimism social, ci demonstrează ineficacitatea tuturor remediilor temporale şi istorice şi faptul că omul este singurul responsabil pentru ceea ce i se întâmplă. De asemenea, dezvăluie teribila povară a suferinţei pe care trebuie să o suporte şi pe care nici o reformă nu o va îndepărta. Viaţa rămâne inexplicabilă în prezent, ca şi în trecut, dar din motive diferite. Eroul tragic ştie că suferinţa sa nu se datorează răului din societate şi nici presiunilor economiei. Conflictul este inerent condiţiei umane. Vizionarul tragic din operele lui Sartre, Malraux, Camus ajunge în final la concluzia că mândria judecăţii sale nu îl poate salva, deoarece ordinea universului nu este deloc preocupată de destinul său. El îşi dă

seama că universul nu se conformează motivelor inimii sau gândului. Condiția umană este cea care se găseşte, în diferite forme, în scrierile lui Kafka, Hemingway, Strindberg.

Viziunea tragică modernă nu are la bază vreun principiu al unei transcendențe morale sau spirituale. Ea înfățişează drama unei suferințe nejustificate şi nealinate. Eroul tragic nu găseşte nici un sens care i-ar putea compensa suferința, dar el dă dovadă de măreție când este pus față în față cu dezastrul. Doctorul Rieux, din *Ciuma*, este un erou care afirmă nevoia solidarității umane şi a unei compasiuni nemăsurate, tocmai deoarece nu există o putere supranaturală căreia omul să-i ceară ajutorul. Chiar atunci când suferă o înfrângere, eroul tragic conştientizează existența acelui mister pe care oamenii îl simt, dar nu îl înțeleg şi care dă sens oricărui eveniment din viața pe pământ. Viziunea tragică, oricât de ambiguă sau „negativă" în conținut, încearcă să comunice sensul acestui mister. Este încercarea adeseori disperată, dar niciodată abandonată, de a desluşi o urmă de justiție în căile destinului. Chiar şi percepția absurdului ca sens final al aventurii umane pe pământ culminează, la Malraux, Camus şi Sartre, cu o decizie existențială de a rămâne fidel valorilor pe care omul însuşi le-a ales. Eroul tragic încearcă să-şi afirme identitatea, chiar dacă nu poate face nimic în legătură cu condiția sa. Lupta şi suferința sa dobândesc un sens, chiar dacă nu pot fi justificate. Lupta este măsura măreției sale. Cât timp luptă împotriva întunericului, a morții şi a răului, el le ține la distanță şi atâta timp cât acestea sunt ținute la distanță, el este învingător.

În romanul secolului al XX-lea războiul apare frecvent, ca o situație existențială care tulbură grav raporturile dintre oameni, deoarece aceştia sunt obligați să adopte un cod etic diferit de cel din timp de pace, unul combativ, care urmăreşte reinstaurarea echilibrului pierdut. Mirela Roznoveanu (1978: 18) arată că războiul se poartă între două armate şi un individ, cum este ilustrat în *Mănăstirea din Parma*, între o armată şi un popor, ca în *Război şi pace*, între un individ şi o realitate războinică, precum în *Pădurea spânzuraților*, între două inteligențe, în *Muntele vrăjit*, între individ şi lege, în *Procesul*, între o colectivitate şi un flagel, ca de exemplu, în *Ciuma*. Prin dramatismul său, războiul, „fiind un act în care forțele răului

şi ale binelui se angajează distinct – favorizează şi chiar pretinde meditaţia morală la tensiuni ridicate.” (Roznoveanu, M., 1978: 18)

Cultivându-se inteligenţa şi abilitatea în mânuirea armelor, s-au neglijat virtuţile morale, s-au cultivat doar acele instincte ale naturii umane care asigurau omului utilizarea egoistă şi utilitaristă a materiei. Tragedia omului a luat naştere din aceste contradicţii între cultură şi viaţă. Perioada dintre cele două războaie mondiale a fost una de coşmar, în care oamenii au fost martorii unor evenimente teribile, precum măcelul de la Verdun, Somme sau Malta, teroarea bolşevică din Rusia, isteria cămăşilor negre şi a cămăşilor maro din Italia şi Germania, criza economică dintre anii 1929-1935, epurările lui Stalin, războiul civil spaniol, lagărele de concentrare naziste, distrugerea unor oraşe ca Dresda, Coventry sau Nagasaki. Lumea devenise una a violenţei şi nesiguranţei, o lume a terorii şi inumanităţii, nemaivăzută până atunci. Valorile civilizaţiei vestice s-au dovedit lipsite de sens şi tot ce părea să conteze era impulsul iraţional şi dorinţa de putere. Diagnosticul pus de Nietzsche omului modern nu era departe de adevăr.

Inteligenţa şi senzualitatea omului s-au dezvoltat în dauna sentimentului în perioada contemporană. In literatura modernă elementul emoţional a fost înăbuşit de cel intelectual şi senzual. Romanul, ca artă a explorării, ne prezintă omul în căutarea de sine, omul atras de profunzimea conştiinţei, de explorarea Fiinţei, de încercarea de a comunica incomunicabilul. „Esenţialitatea Fiinţei, realizarea ei sub o formă plenară, iată obiectul obsedant al romancierului contemporan”, remarcă N. Balotă (prefaţa la Alberes, R.-M., 1968: XII).

După 1890 apar forţe ale realismului, curent literar care se va afirma în secolul al XX-lea, fiind marcat însă de o serie de revoluţii literare, concretizate în numeroase forme ale romanului. Apar romanele-frescă, romanele-fluviu, romane de moravuri, psihologice, rurale, exotice, de aventuri, dar şi romanul comportamentist sau cel existenţialist, urmat de *noul roman*. Romanul anilor ’30, ’40 renunţă la modalitatea povestirii verificabile şi constituie o naraţiune greu de verificat prin sine, care caută un adevăr filosofic al unei realităţi ontologice. De la povestirea unor întâmplări interesante se ajunge la exprimarea unor realităţi de natură psihologică, socială,

ontologică. Mai târziu au apărut forțe care au revoluționat, au propus noi modalități şi au provocat mutații radicale în arta romanului. Sunt tratate în roman adevărate studii sociale, analiza psihologică, interogări asupra condiției umane şi a inumanității lumii.

La începutul secolului romanul era un instrument de meditație şi de prezentare a ideilor. El păstrează tendința romanului de anchetă şi reportaj, din secolul al XIX-lea, într-un mod mai cumpătat însă, mai puțin răscolitor. R.-M. Alberes (1968: 77) vorbeşte de un roman „bine alcătuit care oferă plăcerile reunite ale analizei şi povestirii, ale documentării şi imaginației, şi care, prin seriozitatea, farmecul, perfecțiunea literară şi didactică precum şi datorită lipsei de nelinişte artistică cucereşte şi formează în decursul primei jumătăți a secolului al XX-lea un public conştiincios şi cinstit, lipsit de snobism, dar doritor de noutăți şi gata a se adapta încet-încet la nişte optici noi".

Existența umană a constituit, în secolul al XX-lea, preocuparea principală a tuturor eforturilor intelectuale şi, ca urmare, filosofia a invadat literatura, pledând în favoarea unor probleme care altădată constituiau preocuparea filosofilor: *alienarea*, cu consecințele sale extreme, concretizate în *divorțul fundamental dintre individ şi societate* (Dostoievski, Kafka), *tema exilului şi a înstrăinării dureroase*, rezultat al alienării individuale (Camus, T. S. Eliot, W. H. Auden), noțiunea de *condiție umană* (Andre Malraux).

Punctul de plecare, atât în filozofie cât şi în literatură, este omul, care trebuie văzut, cu drama sa, care trebuie trăită, simțită, pentru a putea fi profitabilă muncii filosofului. Pentru Camus instanța supremă a reflecției este trăitul, existența umană. Literatura existențialistă manifestă o anumită curiozitate față de comportamentele anormale, dispreț față de convențiile morale şi atracție față de descrierile fenomenologice care scot în evidență manifestări incoerente şi scandaloase ale libertății existențiale. Accepția dată romanului se schimbă, remarcă D. Ghişe (1970: 38), acesta nu mai este esențialmente o povestire, o istorie, ci îşi pierde diferențele față de eseu.

Romanul existențialist a apărut în preajma celui de-al doilea război mondial şi îi are ca reprezentanți pe Albert Camus, Jean-Paul Sartre şi Simone de Beauvoir, dar

şi Marcel Proust, Franz Kafka, Andre Gide, Malraux. S-a dorit a fi o reacţie critică „îndreptată împotriva formelor degenerate ale romanului burghez tradiţional, care utilizau cu complezenţă şi rafinament, dar şi cu răceala convenţionalismului, arta marilor maeştri ai secolului al XIX-lea" (Horodincă, G., 1964: 153). De asemenea, se dorea tratarea unor probleme sociale importante şi urgente, se dorea distrugerea convenţionalismului în descrierea realităţii, a personajelor şi a conflictelor şi exprimarea protestului împotriva duşmanilor raţiunii, împotriva fascismului, care ameninţa idealurile umanitare şi libertatea culturii. Se dorea descoperirea omului „autentic", crearea unui erou literar fără atitudini stereotipe, un erou sincer, direct, uman, pe care scriitorii să îl opună antiumanismului fascist. A apărut astfel un erou de tip umanist, care se opunea nazismului şi încălcării drepturilor omului în societate, dar un erou izolat de ceilalţi oameni. Scriitorii existenţialişti se concentrează asupra conştiinţei individului şi scot la iveală ruptura dintre aspectul psihologic, etic al problemelor şi caracterul lor social. Personajul literar nu mai este un om care trăieşte în anumite condiţii sociale, este doar *omul*, iar subiectul operei îl constituie „aventura metafizică" a omului. Existenţialiştii despart eticul de social, abstractizează procesele psihologice şi le despart de condiţia socială determinantă. Contradicţiile sociale sunt prezentate sub forma unei conştiinţe omeneşti sfâşiate, ameninţate de cel mai înfricoşător pericol al libertăţii omului, care este fascismul.

Arta postrealistă a secolului al XX-lea îşi reînnoieşte subiectele (psihologice, sociale, pitoreşti), evoluează din punct de vedere al tehnicii, dar devine sterilă şi convenţională. Din această cauză a fost considerată lipsită de geniu. Din 1921 va triumfa *romanul psihologic* sau *romanul de analiză*, care zugrăveşte un mediu sau un individ, dând dovadă de măsură şi de eleganţă. Această eleganţă este întreţinută şi de cadrul istoric în care se desfăşoară şi de temele abordate: problema cuplului, adolescenţa, viaţa socială, primul război mondial. O altă formă a artei postrealiste se concretizează în *romanul rustic*, ce prezintă o realitate obiectivă, bine delimitată: pământul blestemat, lupta dintre două familii rivale, fiica păcătoasă, fiul risipitor sau modul în care consecinţele războiului se răsfrâng asupra vieţii rurale. *Romanul polifonic* prezintă istoria unei familii reprezentativă la nivelul întregii umanităţi. Un

alt tip de roman apărut la începutul secolului în Europa şi America este *romanul-frescă*. Prin intermediul unui individ sau al unei familii, acesta surprinde un moment istoric al unei societăți şi are o intenție documentară şi una de luptă istorică. Romanul sovietic prezintă problemele individului în cadrul vieții colective.

Forțele de opoziție provoacă o ruptură în istoria romanului şi aduc un alt tip de roman, în care nu ştim unde va duce desfăşurarea evenimentelor care țâşnesc în dezordinea şi confuzia proprie conştiinței personajului. Experiența nu mai este povestită, nu mai este explicată de povestitorul care cunoaşte dinainte desfăşurarea evenimentelor, din contră, factorul uman îşi păstrează misterul într-o lume relativistă şi discontinuă. Din acest moment, romanul prezintă punctul de vedere al eroului, renunțând la cel al creatorului. Se renunță la expunerea evenimentelor pe un singur plan logic şi se prezintă cititorului mai multe planuri, pe care acesta trebuie să caute să le înțeleagă. Scriitorul notează gesturile şi faptele eroilor, fără să mai explice ce se întâmplă în sufletele acestora. Întreaga viață a omului este înfățişată ca un fapt ilogic, ca un ansamblu de experiențe simbolice care sunt examinate, contemplate, iar inteligibilitatea lor nu este totală. Amintim aici *romanul ironic* (A. Gide, Unamuno, Musil), în care ironia are rolul de a lăsa să subziste un mister. În loc să descrie, să explice, să informeze, acest tip de roman urmăreşte să farmece sau să intrige, să neliniştească cititorul. Elementele sale componente sunt insolitul, surpriza, incongruența. „Romancierul *ironic* înfățişează ambiguitatea individului, adică oameni care rămân divizați, contradictorii, incomprehensibili.” (Alberes, R.-M., 1968: 160) Romanul nu urmăreşte prezentarea oamenilor, ci destrămarea lor. Urmează ca scriitorii să caute o altă arhitectură a romanului şi apelează la dislocări ale timpului pentru a oferi o realitate mai complexă şi mai multiplă (Proust, Joyce, Faulkner, Gide, Huxley). De asemenea, se adoptă o nouă tehnică, şi anume doar personajele au cuvântul. La Faulkner densitatea trecutului ne apare sub forma densității cunoştințelor. Cronologia este greu de precizat. Uneori, chiar şi ordinea capitolelor constituie o dislocare a timpului. Romanul este trăit simultan de mai multe conştiințe şi ne este prezentat sub forma unor monologuri interioare. Cititorul este introdus în

conştiința unui personaj, o conştiință confuză, în care pătrund curente străine, în care trecutul şi prezentul se amestecă, ritmul frazelor este întrerupt de o altă idee.

Notații ale preconştiinței găsim şi la Sartre, împreună cu dinamica „vieții trăite" şi sentimentul profund al existenței. R.-M. Alberes (1968: 191) vorbeşte în acest caz de romanul *bilanț al conştiinței*, care impune o nouă viziune, în care descrierea şi povestirea se împletesc cu transcrierea directă a conştiinței personajului, sub forma limbajului interior. Are loc şi o metamorfoză a romanului, care se va împlini la Joyce şi la Kafka. Profunzimea şi complexitatea realității îngreunează povestirea şi analiza. La Joyce găsim prezentată trăirea în stare pură, cuvintele şi frazele nu mai sunt formulate de gândire cu respectarea regulilor logicii, ci evocă gânduri neformulate, senzații şi percepții care nu sunt întrupate. Dacă până la el romanul era o povestire a vieții, Kafka a scris povestiri inexplicabile. Întâmplările lui rămân aproape de viața cotidiană şi de verosimil, dar rămân în final inexplicabile. Tradiția kafkiană alimentează romanul alegoric, pe care îl întâlnim şi la Malcom Lowry, care îşi construieşte romanul pe baza numărului doisprezece.

Romanul condiției umane s-a impus prin Malraux şi Camus, prezentând un stil de viață, o dramă morală sau metafizică. Luăm cunoştință de furia care îl cuprinde pe om când realizează că este doar un om şi că actele sale nu au niciodată valoare absolută. Din gesturile şi actele eroului aflăm că viața şi condiția sa nu îl mai satisfac pe om. Ceea ce rezultă din această furie este angoasa sau revolta. Omul se impune cu exigență în fața propriului său destin. Remarcând faptul că romanul condiției umane a fost întemeiat pe opoziția dintre viață şi destin, R.-M. Alberes (1968: 259) arată că „sub un alt aspect, el constituie ceea ce s-ar putea numi „romanul tragic: omul angajat într-o serie de acte şi într-o existență al cărei sens nu-l va stăpâni niciodată în întregime".

După optzeci de ani după ce a fost anunțat de Dostoievski, se impune în prima jumătate a secolului al XX-lea romanul tragic creştin, care conferă o dimensiune nouă artei şi sensibilității romaneşti. Este un roman misterios, în care tot ce se întâmplă în viața eroilor sunt semne ale unei drame supranaturale.

În secolul al XX-lea pasiunile colective iau locul pasiunilor individuale, ne aminteşte L. Petrescu (1979: 11) cuvintele lui Camus. Astfel, specificul romanului modern este dat de interesul acordat de scriitori reflecției asupra condiției umane, asupra conflictului dintre setea de absolut a omului şi limitele acestuia. Se poate vorbi de limite de ordin metafizic, ontologic sau social. Din punct de vedere metafizic, omul îşi pune problema existenței sale raportat la totalitate, la transcendență, măsura în care el acceptă sau nu să existe ca parte, ca element subordonat. Din punct de vedere ontologic, limitele există chiar prin faptul de a exista, prin structurile, principiile formale, prin categoriile spațiului şi ale timpului. Limitele sociale sunt stabilite de relația cu ceilalți.

Concluziile care se desprind din acest prim capitol sunt următoarele:

Tragicul este o categorie estetică fundamentală caracterizată prin conflict. Cunoaşte variații în timp şi se concretizează într-o paradigmă idolatră, una iudaică şi una creştină.

Chiar dacă tragicul a luat naştere odată cu apariția tragediei greceşti, aceasta din urmă nu poate să contribuie la elaborarea conceptului de tragic, dar nici nu poate fi ignorată, datorită rolului său în receptarea fenomenului tragic.

De la teoria aristotelică ce asimilează tragicul cu orice rău, peste secole, pe cale logic-analitică şi fenomenologică, tragicul este interpretat ca teorie a limitei şi a raportului său cu conştiința, ca peratologie. Pacientul tragic suportă efectele propriei sale acțiuni în confruntarea conştientă cu limita. Elementele constitutive ale acestui raport sunt p*acientul tragic*, a*gentul tragic* şi c*onflictul tragic*. Eroul opune limitei conştiința sa sub forma faptei, sau printr-un act creator, încercând astfel apropierea de aceasta.

Fenomenul tragic este reflectat şi în discursul filosofic de tip axiologic, ce poate oferi semnificația tragicului în viața omului. Dacă până la sfârşitul secolului al XVIII-lea, discursul despre tragic a fost, de fapt, o filosofie a fragilității umanului, în modernism se modifică raporturile omului cu natura, omul devenind posesorul acesteia.

Fenomenologia modernă se bazează în mare măsură pe concepția lui Husserl, care abordează relația conştiință-lume în actul de cunoaştere, în spiritul intenționalității. Experiențele sunt întotdeauna trăiri a ceva şi conştiință a ceva.

În secolul al XX-lea se deplasează accentul de la cunoaştere la valorizare şi creație. Omul dă un sens existenței sale prin opțiuni şi proiecte, prin muncă, iubire, speranță, suferință.

Personajul romanului secolului al XX-lea este copleşit de sentimentul absurdului vieții. Indivizii moderni sunt indiferenți față de soarta aproapelui. Conflictul tragic se mută în sufletul eroului. Tragicul există doar în roman, în prima jumătate a secolului, deoarece lectura poate fi realizată în singurătate. Legea, Destinul, nu mai comunică, omul nu mai are acces la Lege, ci rămâne la periferia acesteia.

Omul modern s-a îndepărtat de morala creştină, fapt ce a avut urmări tragice asupra existenței. Sufletul omenesc a trecut prin mai multe schimbări şi s-a ajuns la mutilări ale acestuia. Nihilismul pe care l-a proclamat Nietzsche a lăsat omul pradă haosului. Cu toate cuceririle şi succesele ştiințifice, s-a ajuns la situația în care omul se confruntă cu pierderea sensului vieții. Era modernă a dat naştere unor forme noi ale viziunii tragice, care înfățişează drama unei suferințe nejustificate şi nealinate. Eroul tragic nu găseşte nici un sens care i-ar putea compensa suferința, dar el dă dovadă de măreție când este pus față în față cu dezastrul.

CAPITOLUL 2
IPOSTAZE ALE TRAGICULUI ÎN ROMANUL EUROPEAN MODERN

2.1. Tragicul existențialist: acceptarea sau inacceptarea lumii

Sentimentul absurdului şi al contingenței, care se află la rădăcina existenței umane imprimă literaturii existențialiste, marcate de sentimentul tragic al vieții, un profund pesimism etic. Tema esențială a existențialismului e omul, al cărui destin anulează posibilitatea oricăror încercări de justificare rațională. El este lăsat pradă contradicției interioare, este chinuit de teamă şi neliniște, rămâne străin de lume şi de el însuşi. „Neputință a rațiunii, fragilitate şi abandon al omului, ineluctabila solitudine în miezul şi la capătul oricărui elan de comuniune, amenințări ascunse în fiecare din operele noastre care sfârşesc mai întotdeauna prin a se reîntoarce împotriva autorului lor, un dezechilibru funciar, de neînlăturat, într-o lume ostilă şi absurdă, o lume în care omul nu poate cunoaşte plenitudinea existenței, nici în ceilalți, nici în el însuşi, toate acestea sunt teme care trădează certe afinități cu pesimismul creştin chiar atunci când în discuție se află ramura atee a existențialismului.” (E. Stere, 1975: 56)

Războaiele care au zguduit lumea în secolul al XX-lea şi în special amenințarea fascismului au deschis drum vocațiilor abisale. Primul război mondial şi criza economică din anii ’30 s-au resimțit în întreaga viață a societății capitaliste şi au fost urmate de creşterea concentrărilor monopoliste şi a acumulărilor capitalului financiar. Extinderea nazismului a provocat declanşarea celui de-al doilea război mondial, istoria părând să facă un salt înapoi, după cum spunea Jaspers. Criza atinge apogeul. Antagonismele sistemului capitalist sunt tot mai ireconciliabile, civilizația tehnologică decide decesul culturii umaniste. Perioada respectivă cerea energie, provoca deziluzie, aducea omul la disperare şi îi cerea jurăminte de credință, de angajare în procesul vertiginos al istoriei, oferind omenirii înspăimântate alternativa sinistră: ființa sau neantul. Anii ’30 echivalau cu o „vreme a disprețului, copleşită de

atrocitatea torționară, de imensă suferință, de moartea inexorabilă, dar şi de conştiință şi speranță." (Enescu, Radu, 1985: 111) Împovărat de incertitudini morale, „rătăcitor printr-o „sferă" cert apăsătoare, omul modern reacționează aproape voit la solicitările unei obiectualități pe care sinele său „bolnav" îl face să o vadă înecată în răutate, minciună şi hidoşenie." (Graur, Doina, 1983: 203) Când scrutează îndeaproape materia, omul modern este amețit de vidul care se cască îndărătul ei, lăsându-se pradă sentimentului de *greață*.

Dacă în istoria de până atunci „legătura dintre om şi semenul său avea ceva de la sine înțeles şi se realiza în cadrul unor comunități ce inspirau siguranță individului", în instituții comune şi într-un spirit comun în care şi solitarul se simțea într-o oarecare măsură ocrotit în izolarea sa, prezentul este perceput ca o prăbuşire manifestată „în aceea că oamenii se înțeleg tot mai puțin, că se întâlnesc şi se despart cu indiferență, că nici un fel de fidelitate şi comunitate nu mai este neîndoielnică, nu inspiră o siguranță absolută." (Jaspers, Karl, 1986: 12) Omul se regăseşte într-o situație marcată de faptul că se poate contopi cu celălalt în spațiul adevărului şi în acelaşi timp nu poate, dar şi de faptul că atunci când omul e sigur de credința sa, se loveşte de o alta şi realizează că este sortit doar luptei, fără speranța de unire, luptă care are drept rezultat subordonarea sau distrugerea. Dar singur, omul nu deține un adevăr care să îi fie suficient. El suferă atunci când lipseşte comunicarea, pentru că nu ființează decât împreună cu celălalt, singur nu este nimic. Comunicarea autentică include facultatea omului de a se mira, de a se îndoi şi de a trăi experiența unor situații-limită. Doar prin comunicare se realizează perceperea ființei, iluminarea prin iubire şi dobândirea seninătății şi „tocmai atunci când ne simțim siguri de noi înşine cădem în greşeală." (Jaspers, Karl, 1986: 33). Existențialismul este o *trezire* sau o *zguduire* a conştiinței împăcate. El ne sensibilizează față de anumite aspecte ale problematicii omului şi vieții contemporane şi pune în discuție o filozofie a absurdului „în general". Existențialiştii au simțit nevoia de a concretiza modalitățile în care au loc ciocnirile cu existența, îndreptându-se spre psihologie şi psihanaliză. Ei s-au distins prin voință de autocunoaştere, prin sete de autenticitate şi asumarea

problemelor şi a conflictelor. S-au concentrat asupra existenței umane, asupra sfâşierilor şi limitelor ei.

Trăsăturile pe care existențialiştii le socotesc fundamentale şi revelatoare pentru concepția lor despre om sunt: contingența, finitudinea şi fragilitatea omului, neputința rațiunii, alienarea, singurătatea şi neantul, libertatea sau capacitatea de transcendere. Omul este caracterizat prin fragilitate şi precaritate, prin contingență, alienare, prin angoasă şi sfâşiere. Existențialismul a aprofundat analiza limitelor umane şi a reliefat nesiguranța şi limitele relative ale rațiunii, alienarea ca neîmplinire şi decalaj față de etosul model, relativitatea eforturilor omului, ambiguitatea rezultatelor acestor eforturi, caracterul ambivalent al strădaniilor sale, realitatea iluzionării, prezența dependenței şi arbitrarului, hazardul şi absurdul, contrar altor antropologii care au privit doar rangul suprem al omului în univers, bogăția vieții lui spirituale, dobândirea nemuririi prin fapt eroic sau creație.

Împrejurările istorice, precum şi capacitatea noastră de reacție în fața istoriei determină sensul vieții omului, destinul său. Nietzsche a arătat că predispozițiile sau capacitățile excepționale precum talentul, energia, efortul pot fi anulate, anihilate dacă n-au fost canalizate pe sensul istoriei, la fel cum dezechilibrul psihic sau o biografie stranie, anumite greşeli sau rătăciri se pot răscumpăra şi sublima printr-o mizare fericită pe şansele istoriei. Existențialismul contemporan este cel care a atras atenția asupra importanței situației pentru antropologie. Hegel a reliefat importanța istoricității pentru înțelegerea fenomenelor, pentru el fiecare epocă având împrejurări specifice şi constituind o situație într-atât de individuală încât aceasta se poate hotărî doar dinăuntrul ei însăşi. C. I. Gulian (1972: 168) subliniază faptul că ,,afirmarea sau negarea lumii ca atitudine fundamentală îşi dezvăluie sensul obiectiv în situația istorică: integrarea existențială este semnul echilibrului în plan psihic, dar poate fi şi semnul oportunismului, al conformismului într-o societate inumană, după cum inacceptarea este semn de dezechilibru subiectiv, dar poate purta semn pozitiv într-o situație obiectivă care cere revolta".

Pornind de la situația de criză istorică se poate schița o tipologie a atitudinilor existențiale, a atitudinilor de acceptare sau de inacceptare a lumii în situații de criză.

În istoria culturii unele experienţe şi realizări spirituale au luat calea transcenderii, subiectivismului, ascezei, tragismului, sau „silei de lume” pe de o parte, dar şi calea dezvoltării tehnicii, a cunoaşterii realităţilor sociale, a energiei, dârzeniei. Acceptarea sau inacceptarea, manifestări ale voinţei, sunt fapte sufleteşti trecătoare care indică acordul sau dezacordul voinţei ca expresie a coincidenţei intereselor, gusturilor sau acţiunilor eului ca o situaţie existentă sau creată de o voinţă străină. Când ajung să domine şi să coloreze întreaga viaţă sufletească ele capătă o amploare de natură etică. Această natură etică a acceptării sau inacceptării extinde importanţa fenomenului, schimbându-i înfăţişarea, trăirea, acesta devenind dintr-un act psihic oarecare problemă sau conflict şi cristalizându-se în atitudine pentru sau contra lumii (vieţii, istoriei), care umple orizontul spiritual şi devine axa valorilor şi nonvalorilor. Prin dispoziţiile lui structurale omul este predispus şi adaptării, dar şi conflictului existenţial, atât la nivel psihic, cât şi la nivel axiologic. Loviturile destinului, nedreptăţile, nemulţumirile, neîmplinirile, insatisfacţiile sau neputinţa, faţete ale suferinţei, pot trezi sau stimula o criză de inadaptare la nivel psihic, dar ceea ce le defineşte ca „existenţiale” sau „anexistenţiale” este extinderea nelimitată a conflictului la întreaga existenţă, exacerbarea sa ca o dramă între om şi întreaga fiinţă. Analiza limitelor reliefează ceea ce nu este şi nu poate omul, punând în lumină posibilul uman. Moartea apare la Kierkegaard ca o situaţie-limită, o probă de verificare a capacităţilor de criză sau de victorie, chiar şi numai prin credinţă, ca verificare a opţiunii. Pentru Heidegger, a trăi autentic înseamnă a trăi în conformitate cu sensul vieţii, care este omul destinat morţii. O poziţie diferită o are Sartre, pentru care, fără îndoială, moartea curmă un viitor care ar fi putut da un alt sens vieţii actuale. Cu toate acestea, moartea nu este numai neîmplinirea radicală, pentru că transformă viaţa în Destin. Doar în momentul morţii viaţa ne apare, printr-o acţiune transfiguratoare, ca o totalitate bine închegată şi astfel poate atinge acel mod fascinant de existenţă care este propriu lucrurilor. Gândirea existenţialistă are o notă de pesimism datorită acestei teme. Moartea este absurdă şi ameninţătoare, este permanent prezentă. Viaţa autentică este cea care se verifică în situaţii-limită şi între acestea moartea deţine un loc privilegiat. Dar pentru a nu fi doar un accident empiric,

moartea trebuie „asumată”, trebuie să răspundem provocării existențiale pe care ea o comportă procedând ca şi cum nemurirea personală s-ar afla în continuitatea experienței actuale.

La existențialişti se dezvăluie nevoia profundă de valori. Disperarea apare, în acest context, ca o negare a valorilor, a sensului acțiunii, a deschiderii eului spre lume, istorie, viață. În sentimentul de disperare este cuprins un simț acut al valorii, o nemulțumire față de nonsensul cuprins în existență. Filosofia absurdului este un protest împotriva nonsensului. „Fiind urmarea unei rupturi irevocabile de ordin moral şi social dintre individ şi colectivitate, absurdul se relevă ca o situație existențială şi războinică circumscrisă individualității.” (M. Roznoveanu, 1978: 20) Absurdul este definit ca *sensul tragic al vieții* de către Unamuno, *greață* de către Sartre, *groază* şi *frică* de către Richard Wright, *alienare* de către Walker Percy. Absurdul este experiența unui individ care încearcă să se raporteze la o lume irațională. Legătura sa cu existențialismul constă în faptul că este un mod de a exista, prin intermediul unei alegeri, o revoltă împotriva oricărui absolut moral sau metafizic şi o dăruire totală libertății, care devine punctul focal al gândirii existențiale.

Existențialiştii spuneau că ei sunt propria lor existență şi nimic mai mult, dar această existență este absurdă. Faptul de a exista ca ființă umană este inexplicabil şi absurd. Fiecare dintre noi se află pur şi simplu aici şi acum şi, afirma Kierkegaard, fără motiv. Nu există nici o legătură obligatorie, deci viața este un fapt absurd. Pentru Albert Camus, lumea este absurdă. Dar este posibil ca ea să nu fie absurdă dacă omul nu o consideră aşa. Prin urmare, acest sens al absurdității vieții, conştiința faptului că viața este lipsită de sens sunt pentru existențialişti punctul de plecare al filozofiei. Ei nu erau de acord cu modul de gândire al lui Kant (mintea rațională proiectează rațiunea în lumea fenomenală), pentru ei existența nu este rațională, ci absurdă. Pur şi simplu aşa este şi rațiunea, a fost inventată de către filozofi ca un scut de protecție împotriva fricii sau pentru a-şi explica în mod rațional cele mai iraționale dorințe. Pentru existențialişti**,** a fi liber face parte din natura conştiinței umane, a fi liber să creeze şi să se recreeze pe sine după dorință. Fiind definiți doar de propriile noastre acte, suntem liberi să atribuim valori acțiunilor noastre, să dăm un sens vieților

noastre. Spre deosebire de alți filozofi, existențialiştii nu ne spun ce să credem sau cum să acționăm. Să fii direcționat de dinafară însemna să te faci vinovat de rea credință. Singura credință este în individ, trebuie să fim corecți cu noi înşine. Trebuie să alegem, dar să facem asta cu convingere totală. Problema care se punea era dacă este posibil acest lucru. Când recunoaşte absurditatea condiției umane, omul începe să acționeze în înțelegere deplină, ca un creator liber al propriilor sale valori.

În ciuda dezinteresului manifestat față de universal, esențe, valori, prin faptul că se opune lumii reale, existențialismul schițează proiectul unei lumi mai bune. Poziția sa de bază este inacceptarea lumii, inclusiv a valorilor. „Existențialismul este o axiologie ascunsă; participarea sau adeziunea la sensul vieții este indirectă, mijlocită prin disperare, îndoială, negație, retragere, singurătate şi neîncredere." (Gulian, I.P., 1972: 249) Dialectica disperării şi a setei de valori este reliefată de Kierkegaard, de Jaspers, care vorbeşte despre tendința fundamentală a omului spre transcendență ca despre un elan, de Sartre, care vorbeşte despre *proiect* şi de Gabriel Marcel, care dezvăluie faptul că interioritatea implică exterioritatea, disponibilitatea, expunerea în fața problemelor vieții. Astfel, existențialismul deschide o fereastră spre lumea obiectivă, spre viață şi sens. Gabriel Marcel subliniază deosebirea dintre viață ca atare, fără probleme şi criterii şi existență, care implică libertate, voință, sens.

Sartre nu a ezitat să considere existențialismul o filozofie umanistă. E. Stere (1975: 116-117) arată că acest lucru nu poate surprinde dintr-un anumit punct de vedere, şi anume că filosofia existențialistă gravitează în jurul ființei umane şi chiar termenul de existență are o accepție proprie, sugerată de condiția umană. Dar, el atrage atenția asupra faptului că există o mare deosebire între umanismul existențialist şi cel clasic: „Trăsăturile umanismului existențialist se definesc într-o perspectivă cu totul deosebită: iraționalism, filozofie a absurdului, orchestrată în jurul unor concepte fundamentale, ca acelea de contingență, angoasă, alienare, angajament ş.a. prin intermediul cărora existențialiştii vor să demonstreze că omul, ființa cea mai importantă din univers, este condamnată de fapt la solitudine şi incurabilă suferință."

Spre deosebire de Jaspers, pentru Sartre esența umană este un atribut al individului singular. Îşi denumeşte doctrina umanistă, deoarece îi atribuie omului

sarcina de a da un sens libertății sale. De fapt, arată E. Stere (1998: 441), „întreaga filozofie existențialistă gravitează în jurul ființei umane şi însuşi termenul de existență, noțiune capitală pentru această filozofie, primeşte o accepție proprie sugerată de condiția umană". Față de umanismul clasic, în umanismul existențialist ființa umană nu este caracterizată de armonie, împlinire interioară, ci din contră, ca subiect al unei drame provocate de dezacordul dintre om şi lume, dar şi de neputința omului de a se domina pe el însuşi. Condiția umană provoacă astfel sentimente de milă şi disperare, posibilitatea redresării interioare fiind foarte mică. Omul este predestinat disperării, neîmplinirii şi solitudinii în lumea absurdă şi tragică din care face parte. Existențialismul este de un pesimism profund din cauza sentimentului absurdului şi contingenței, care stă la baza acestei filosofii. Destinul omului anulează posibilitatea oricărei încercări de justificare rațională. Pentru că este chinuit de contradicții interioare, de teamă şi nelinişte, omul rămâne străin de lume şi de el însuşi. La baza filosofiei lui Sartre se află sentimentul tragic al vieții. Acesta este provocat de societatea alienată în care omul nu mai poate găsi soluția unui echilibru cu lumea din jur. Omul este abandonat, singur, fragil, dezechilibrat, într-o lume ostilă şi absurdă.

Indisolubil asociată de angoasă, greața este o reacție ce defineşte experiența intimă a existenței noastre, şi anume dezgustul pe care îl simte omul când are conştiința zădărniciei, a inutilității efortului de a se realiza. Natura umană tinde spre autodepăşire, în nevoia sa de libertate. Dar constată că nu există reguli universale, nici valori fixe, că totul este relativ. Imposibilitatea de a găsi în jurul său un punct ferm de sprijin declanşează starea de greață, care se accentuează în contactul cu ceilalți oameni. *Celălalt* este o libertate care îmi amenință independența. Sub privirea acestuia universul meu se dezintegrează. Obiectele din jur sunt luate în stăpânire de privirea lui, se ordonează în funcție de el şi astfel el îmi fură lumea. Privindu-mă, *celălalt* îmi confiscă şi eul meu profund. Privirea lui mă poate ține la distanță. Sunt privit şi judecat, dar nu pot să mă apăr şi nici să evadez. Tema privirii este o temă existențialistă, axată pe tendința unei conştiințe de a pune stăpânire pe alta şi a i se substitui. Afirmația lui Sartre „ceilalți sunt infernul" este valabilă doar pentru

ipostazele în care raporturile dintre oameni nu sunt autentice**,** privirea fiind un mod de aservire, de supunere a celuilalt, deposedat astfel de autenticitate. Pentru a ne recupera libertatea trebuie să încercăm să ne recăpătăm independența, subordonându-l pe *celălalt*, dominându-l, tot prin intermediul privirii.

Opoziția lui Camus față de existențialism a fost fermă, el s-a delimitat de viziunea lui Sartre asupra lumii, care implica o violență şocantă, prezentată într-o estetică a urâtului; rezolvările problemelor esențiale ale tragicului existențial la Sartre i se par facile lui Camus: „Eroul d-lui Sartre nu ne-a dăruit, poate, adevăratul sens al angoasei atunci când insistă asupra a ceea ce îi repugnă în om, în loc de a oferi deznădejdii sale anumite măreții ale omului. A constata absurditatea vieții nu poate constitui un sfârşit, ci numai un început. E vorba de un adevăr de la care au plecat aproape toate marile inteligențe. Nu această descoperire interesează, ci consecințele şi regulile de acțiune care pot fi extrase din ea." (în I. Vitner, 1968: 77)

În 1945 se delimitează din nou de existențialism, pentru care spune că nu are o prea mare afinitate şi consideră concluziile sale ca fiind false. El afirmă că doreşte să gândească şi să trăiască epoca prezentă, deoarece adevărul secolului al XX-lea nu putea fi atins decât mergând până la capătul propriei sale drame. Nu ignorând nihilismul epocii putea fi dobândită morala de care are nevoie omenirea. Subliniază faptul că lucrurile nu se rezumă la negare şi la absurditate, dar mai întâi trebuie analizate negarea şi absurditatea pentru că sunt cele pe care le-au cunoscut. Camus a formulat obiecții cu privire la conceptul de angoasă, pe care existențialiştii o considerau o limită a omului, un vârf care nu putea fi depăşit. El este de părere că angoasa nu este nici mai mult, nici mai puțin conştientă decât fericirea, răbdarea, interesul sau satisfacția. Pentru el, exista ceva dincolo de angoasă şi anume, revolta.

Albert Camus a arătat că sentimentul unei înstrăinări tot mai profunde duce la o sciziune între om şi viața sa. În *Mitul lui Sisif*, descrie situația omului într-o lume absurdă, părăsită de Dumnezeu. Această ruptură în ființă marchează acea prăpastie de netrecut între tendința spre veşnicie, nevoia de absolut şi factitatea finitului, a caracterului muritor, a contingentului (aleatoriului). Concluzia lui Camus „trebuie să ni-l închipuim pe Sisif fericit" înscrie întregul său demers într-o problematică nu a lui

„ce este”, ci a lui „ce rezultă”. Tot în *Mitul lui Sisif,* Camus (1969: 20) arată că ființa umană își manifestă nevoia de a înțelege, de a explica lumea, iar aceasta se traduce prin nevoia sa de a unifica, adică de a descoperi în fenomenele lumii relații eterne pe care să le rezume într-un principiu unic. „Această nostalgie după unitate – arată Camus – această sete de absolut ilustrează mișcarea esențială a dramei umane.” Dar istoria gândirii umane evidențiază eșecul acestei încercări, datorat faptului că lumea nu poate fi prinsă într-o explicație unitară; pot fi lansate cel mult ipoteze, totul rămânând la grad de incertitudine. Conceptul absurdului semnalează tocmai această absență a principiului unității în lume. Aflăm că lumea nu este rațională și confruntarea dintre acest irațional și dorința de claritate a omului este absurdă. Lumii îi lipsește unitatea, ne arată Camus, dar și trăsăturile umane. Există momente când viața ia brusc cunoștință de sine și își descoperă pura mecanicitate, propria-i negație: „Și oamenii secretă inumanul. Dacă privim, în anumite momente de luciditate, aspectul mecanic al gesturilor lor, pantomima lor lipsită de sens, tot ceea ce-i înconjoară ne pare stupid. Un om vorbește la telefon după un perete de sticlă; nu-l auzim dar îi vedem mimica de neînțeles; ne întrebăm pentru ce trăiește.” (Camus, A., 1969: 18) Intuirea propriei sale negații prin revelarea laturii de rutină și mecanicitate a existenței umane determină spiritul uman să simtă că propria sa viață îi devine treptat străină.

Cu toate acestea, eroul camusian exclude soluția sinuciderii, care ar echivala cu o dezertare, cu recunoașterea inferiorității sale și astfel, cu o înfrângere. Ființa umană este datoare să își afirme caracterul indestructibil, aceasta fiind o formă diferită de a-și atribui absolutul. Pentru aceasta va îndura existența și mai mult, se va supune unor finalități specific umane precum a trăi în act, a înfăptui, având permanent conștiința zădărniciei acțiunii sale. Curajul său rezidă chiar din faptul că își susține fapta, chiar dacă știe care va fi rezultatul. Astfel, orgoliul ființei umane nu este, ca la Sartre, o năzuință demiurgică, ci o exaltare a umanului și o măsurare directă cu existența. Spiritele mai slabe adoptă conduita cufundării în macanismul vieții cotidiene, se cufundă în „somnul conștiinței”. Se impune însă o „trezire” a conștiinței din somnul ontologic și prin aceasta ființa umană va cunoaște suferința și durerea. Ființa umană

trebuie să facă față însă spaimei provocate de acestea pentru a-şi dovedi capacitatea de a îndura şi tăria. În lupta sa cu existența omul trebuie să renunțe la orice speranță, la orice formă de a se eschiva şi să înfrunte răul ontologic în toată nuditatea lui. Semnificația ființei umane este dată de orgoliul său şi de aceea cel mai frumos spectacol este cel al inteligenței aflată în luptă cu o realitate care o depăşeşte. Omul trebuie să primească provocarea de a-şi accepta destinul, de a-şi asuma ceea ce i-a fost dat, cu păstrarea intactă a perspectivei critice asupra fenomenului existenței, dovedindu-se astfel mai puternic şi mai presus de viață.

Camus a fost preocupat de esența istorică a tragicului, care apare în anumite momente din viața popoarelor, momente grele, pline de amenințări, cu viitor nesigur şi prezent dramatic. El este de părere că epoca în care a trăit a fost propice dezvoltării unei arte tragice autentice deoarece era o perioadă în care civilizația a cunoscut o adevărată dramă odată cu desprinderea omului contemporan de o formă veche de civilizație fără să fi găsit una nouă, care să îl satisfacă. Tragicul este generat de ambiguitatea acestei situații, de neliniştea provocată de duplicitatea temporală, de insecuritatea pe care o aduce cu ea orice schimbare. Camus socotea că trăieşte „într-un univers concentrațional" şi că în perioada aceea tragicul a luat proporții nemaiîntâlnite în istorie, cu peste şaptezeci de milioane de oameni ucişi sau deportați.

Un loc primordial îl ocupă în opera lui Albert Camus problema libertății individului şi a avatarurilor ei în lumea contemporană. Obiectivul său l-a constituit lupta împotriva suferinței umane, împotriva condiției tragice a omului secolului al XX-lea. Pentru Camus arta este o încorporare a durerii umane, o luptă împotriva condiției disperate a omului. El îşi afirmă opțiunea pentru oprimații, chinuiții, înjosiții lumii contemporane, suferința fiind un motiv nietzschean, punct de plecare al esteticii sale. Camus creează pentru a da un sens suferinței, pe care o consideră inadmisibilă.

Germenii ideii de absurditate apar la Camus în legătură cu problema fundamentală a libertății omului, sub influența lui Jean Grenier, filosof francez modern, pe care l-a cunoscut în anii studenției. Mitul absurdului conduce la absurditatea credinței sau la absurditatea neantului, cu alte cuvinte, Dumnezeul lui Kierkegaard sau nihilismul sfidător al lui Nietzsche. Primul este îmbrățişat cu pasiune

doar prin sacrificiul raţiunii şi astfel apare un nou adevăr transcendental al spiritului care nu este limitat de categoriile logicii pământene. Scriitorul care refuză să abandoneze puterea raţiunii trebuie să se agaţe de viaţa pe acest pământ şi să accepte consecinţele demonice ale provocării absurdului. Trebuie să aibă deplină responsabilitate a destinului său într-un univers care nu oferă justificare nici pentru aspiraţiile sale, nici pentru angajamentele sale morale. Opera sa este rezultatul unei duble confluenţe tragice: un drum personal, croit de disperarea interioară a scriitorului, care este împiedicat de boală să-şi realizeze în totalitate visele şi un drum de esenţă socială, istorică. Climatul istoric devine tragic odată cu preluarea de către Hitler a puterii în Germania, la 30 ianuarie 1933. Din acel moment problema dominantă a epocii devine cea a morţii, a crimei, a tiraniei, „cu tot cortegiul tragic pentru existenţa umană" (I. Vitner, 1968: 40), pe care scriitorul le înregistrează, creând opere prin intermediul cărora militează pentru salvarea omului din zona tenebrelor. În epoca tragică a ascensiunii fascismului totul a devenit iraţional, dominat de minciună, teroare, crimă, luând proporţiile absurdităţii. Şi războiul trezeşte în mod acut ideea de absurditate.

Ion Vitner (1968: 418) este de părere că „estetica lui Camus nu este absurdistă şi nu are puncte de contact vizibil şi statornice cu construcţiile estetice existenţiale sau existenţialiste" şi, prin urmare, încearcă să găsească punctele esenţiale ale acestei estetici în alte direcţii. În *Omul revoltat* apar câteva puncte de reper ale esteticii camusiene. În existenţa omului intervine un divorţ, o sciziune, o înstrăinare, motive care stau la baza tragicului condiţiei umane. Atitudinea omului faţă de această despărţire de lume, faţă de condiţia sa tragică nu este una de indiferenţă, ci de protest, de revoltă. Această atitudine este creatoare, ea transfigurează procesele creaţiei în materie de artă. Creaţia redă structura internă a revoltei, care înseamnă negare, dar şi afirmarea puternică a unor valori. Negarea este legitimă, revolta fiind îndreptată spre ceea ce îi lipseşte omului şi trebuie realizat sau cucerit. Creaţia este un refuz adresat lumii; ea refuză lumea numai prin ceea ce îi lipseşte şi în numele a ceea ce există. Atât arta, cât şi revolta creează universuri coerente, care se doresc a înlocui o lume nedorită din cauza viciilor sau carenţelor sale. Revolta transfigurează realitatea

aspirând la perfecționare, la progres în ceea ce priveşte condiția umană, ea urmăreşte corectarea imperfecțiunilor lumii existente. Aceste caracteristici ale revoltei pot fi cel mai bine reliefate în roman, după părerea lui Camus. Universul romanului neagă imperfecțiunile lumii prezente şi afirmă valori care să perfecționeze existența umană, să o corecteze, să o facă mai bună. Camus considera romanul un concurent al creației, care poate triumfa asupra morții. Doctrina sa estetică este una a revoltei, arta sa având menirea de a corecta vicisitudinile condiției umane.

La Camus, dar şi la Sartre, sentimentul nonsensului vieții este însoțit de cel al inevitabilei deprecieri a idealurilor şi purității țelurilor. Condiția umană este, prin urmare, irațională. Camus era de părere că trăieşte vremuri dezamăgitoare şi în aceste condiții lumea a încetat să mai aibă un sens. Condiția umană a omului modern apare la Camus ca o detenție între nişte ziduri inospitaliere, ale unor limite a căror prăbuşire sau transgresare pare imposibilă. Revolta semnifică detaşarea omului modern de acest destin, lupta omului modern cu destinul fiind o tentație a imposibilului. Camus a preluat din romanul lui Herman Melville, *Moby Dick*, ideea că tragismul decurge din marcarea limitelor omului în aspirația sa grandioasă către imposibil. Moartea este un mister pe care individul îl are în structura ființei sale, viața fiind o deplasare lentă în sensul dispariției sale. Când trece de limitele imposibilului în imposibil, în hybris, în zona lipsei de măsură, îşi grăbesc intrarea în neființă. Această concepție a lui Camus despre tragic îşi are izvorul şi în lucrarea lui Nietzsche *Originea tragediei, sau elenism şi pesimism*. De aici a împrumutat ideea imposibilului ca factor generator de tragic. Ceea ce omul ar trebui să prefere este faptul de a nu se fi născut, de a nu fi, de a fi neant. Tot din acestă operă preia diferența care există între tragic şi pesimism: tragicul constituie o forță activă de opoziție față de ceea ce amenință condiția umană. Pentru Camus, finalitatea artei este concentrată într-un singur obiectiv major şi anume lupta împotriva suferințelor umane, împotriva condiției tragice a omului în lumea contemporană. Nietzsche l-a bulversat cu ideea dispariției divinității, prin adevărul pe care-l găsea de netăgăduit şi prin proporțiile dramatice pe care le impunea reflectivității. Prin dispariția divinității a dispărut sprijinul pe care conştiința umană îl găsea în intermediarul util între om şi destinul său. Din acel moment omul

devenea creatorul propriului său destin şi totodată, responsabil pentru faptele şi gândurile sale.

Societatea modernă a zdrobit individualitatea şi a înlocuit-o cu masa de oameni, oamenii moderni, cei mecanici, oamenii-roboți, cei conformişti, cei confuzi sau cei alienați. Omul este doar o rotiță într-o mare maşinărie pe care el însuşi a creat-o. El îngenunchează în fața ei implorând eliberarea şi obține doar închistarea în propria-i minte. Filozofii existențialişti au accentuat importanța momentelor critice din punct de vedere psihologic, în care suntem copleşiți de adevărurile fundamentale ale naturii umane, oferindu-ne o nouă perspectivă asupra vieții. Aceste „momente existențiale" de criză conduc apoi spre sentimente mai generale de groază, anxietate sau frică. Aceste sentimente nu sunt direcționate în mod necesar spre un anumit obiect, ele doar există, ca o consecință a lipsei de sens a existenței umane sau a golului din univers. Sunt înțelese şi tratate ca nişte condiții universale ale existenței umane, care se află la baza a tot ce ni se întâmplă.

Înțelegând sensul condiției omului modern lipsit de credința în Dumnezeu, eroul este redus la început la greață şi disperare. Omul este singur deoarece nu poate comunica cu ceilalți. Se găseşte într-o lume în care le este străin celorlalți, dar şi lui însuşi. Lumea nu are scop şi nici sens. Dacă este adevărat că omul se poate cunoaşte pe sine uitându-se la ceilalți, atunci omul priveşte în van. Aceasta este condiția umană. Prin urmare, existențialiştii acceptă anxietatea şi angoasa omului, un sentiment general de nelinişte, o teamă sau groază care nu este îndreptată spre nici un obiect specific. Angoasa este groaza provocată de lipsa de însemnătate a existenței. Kierkegaard spunea că omul se află pe marginea abisului, aceasta fiind condiția umană.

Fără zei, neavând în ce să creadă, existențialiştii s-au întors spre umanitate să găsească noi valori. Ei au luat cunoştință de tendințele nihiliste ale civilizației burgheze, dar nu au fost ei înşişi nihilişti, ci au menținut o anume credință în umanitate, credință care i-a condus spre convingerea că numai omul putea înțelege şi rezolva problemele omenirii. Existențialismul a reuşit prin ideile sale să concentreze două secole ale gândirii europene într-o singură structură. După cum afirma Sartre,

era o încercare de a trage toate consecințele dintr-o poziție atee. Pentru a întări această idee, l-a amintit pe Dostoievski, care a scris că dacă Dumnezeu nu există, totul este permis. Sartre considera acesta doar punctul de plecare şi nu rezultatul sau scopul existențialismului.

Pentru a fi indivizi autentici, pentru a fi corecți cu noi înşine trebuie să respingem intelectualismul, spunea Sartre, să respingem speculațiile metafizice. Trebuie să trecem printr-o criză prin care să vedem că Dumnezeu nu există, că nu există nici un sens care să fie atribuit universului, nimic şi nimeni care să ne ajute. Trebuie să trecem prin greață şi disperare. Doar după aceea vom realiza unicitatea şi minunea omului în calitate de creator de valori. Camus vedea lumea ca fiind fără importanță şi doar cei care înțeleg aceasta îşi câştigă libertatea. Când ne dăm seama că prin intermediul fiecărei alegeri pe care o facem ne creăm pe noi înşine dar dăm şi universului valoarea pe care o are, descoperim demnitatea inerentă în omenire. Dar trebuie să fim angajați, să o facem cu tărie, eliberarea însemnând angajamentul în acțiune. Opinia sau credința doar de dragul de a avea una nu înseamnă nimic. Existențialiştii sunt de părere că trebuie să căutăm, dar nu să posedăm.

Existențialismul, fie el ateu sau religios, prezintă o viziune tragică, pesimistă asupra omului şi vieții. Această filosofie cultivă angoasa, ca purtătoare a unui rău incurabil, a unei necesități dureroase care face parte chiar din esența ei.

2.2. Tragicul omului singur în romanul lui Franz Kafka *Procesul*

Concepția de viață a lui Franz Kafka a fost influențată de filozofia lui Kierkegaard. Opera sa este scrisă într-o modalitate artistică originală, în care îmbină elemente de suprarealism cu forme de exprimare proprie expresionismului. Kafka a înfățişat anxietățile şi alienarea omului secolului XX, precum şi sentimentul de subordonare şi nimicnicie totală. El înfățişează destinul fără perspectivă al omului într-o viziune halucinantă, grotescă, impregnată de anxietate.

Romanele lui Kafka au dat naştere multor interpretări. Acestea au fost percepute ca alegorii ale grației divine. Existențialiştii au considerat vina şi disperarea ca bază pe

care se poate construi o existență autentică. Implicarea nevrotică a scriitorului cu tatăl său a fost considerată a se afla la baza operei sale. Se observă, de asemenea, critica socială, lipsa de umanitate a puterii şi a agenților săi, violența şi cruzimea care se ascunde sub rutina zilnică. Romanele sale au în centru omul care suferă atât fizic, cât şi spiritual, căutând disperat un sens, un scop, siguranță sau propria valoare. Observăm în opera lui Kafka pierderea credinței. Dumnezeu murise, într-adevăr, în opera sa. Personajele sale trăiesc în acea lume fără Dumnezeu pe care a prezis-o Nietzsche. Personajul central aparține unei lumi absurde, dar luptă, patetic şi tragic, să iasă din această lume şi moare copleşit de disperare. Celelalte personaje, puține în roman, sunt nişte metafore care reprezintă familia, societatea sau întregul univers, cu legile lor apăsătoare. Joseph K. poate fi considerat un simbol al condiției umane în general. „Lumea este mai întâi propria-i familie, a cărei constrângere o îndură cu greutate, fără a se putea vreodată elibera.” (Blanchot, M., 1980: 51) De asemenea, lumea este logodnica, prin intermediul căreia omul îşi realizează destinul de întemeiere a unei familii, de a aparține astfel comunității.

În romanul *Procesul* (1925) Kafka exprimă frustrarea, singurătatea, sentimentul tragic al individului expus presiunii distructive al unui aparat birocratic monstruos. Ne este înfățişată drama condiției umane. Scriitorul sugerează impresia de coşmar şi tensiunea dramatică prin suprapunerea logicului cu absurdul, într-o formă parabolică, obsesivă. Romanul ilustrează filosofia existențialistă. Este o metaforă a naturii umane şi a suferinței. Este accentuată ideea că nu avem control, nu putem evita iraționalitatea vieții. Eroul romanului, Joseph K., este un funcționar conştiincios, competent, se află pe calea succesului, iar într-o zi este arestat fără motiv. Din acel moment începe alunecarea sa în disperare încercând să îşi caute dreptatea într-un Tribunal atotputernic, condus după o Lege invizibilă. Personajele lui Kafka sunt existențialiste prin faptul că sunt indivizi dezorientați într-o lume confuză, în care nu îşi găsesc locul, dar pe care o acceptă în final şi chiar îmbrățişează absurdul vieții, ca Sisif, care nu doar că îşi acceptă destinul, dar vede acceptarea lui ca o formă de revoltă împotriva absurdului. Şi personajele lui Kafka îşi acceptă destinul. Lumea

absurdă a lui Kafka aparține existențialismului şi prin faptul că explorează relațiile absurde dintre indivizi, societate, tehnologie şi cuvinte.

Conflictul individului cu absurdul nu este eroic, la Kafka. Este lipsit de speranță. În romanele scriitorului ceh vina, ca în existențialism, este eşecul, incapacitatea de a fi autentic. Personajele pedepsite nu par a fi autentice, nu par a fi sincere față de ele însele. Una e acceptarea situației şi cu totul altceva - eşecul afirmării unei identități. Fără identitate, alienarea este sigură.

De asemenea, romanul *Procesul* este o proiectare în concret a conflictului dintre omnipotența divină şi rațiunea omenească. Divinitatea este prezentată în moduri cu totul diferite de către Dostoievski (secolul al XIX-lea) şi Kafka (secolul al XX-lea). Dacă la Dostoievski Demiurgul era dezgustat de aglomerația umană şi râvnea să se retragă în singurătatea sa eternă, era „plictisit de statutul de relativitate pe care orice libertate şi-l descoperă într-un spațiu pur uman, într-un spațiu social" (Liviu Petrescu, 1979: 206), la Kafka el apare în postură de destin, de legiuitor, de păstrător al ordinii. În opera lui Kafka el face totul pentru a-i îndepărta pe ceilalți pretendenți la putere, pentru a nu o împărți cu nimeni (altfel, el s-ar re-umaniza).

Eroul kafkian nu realizează însă că de fapt această Autoritate este o înşelătorie, ea nu se întemeiază pe nimic concret, ceea ce o aseamănă cu Dumnezeu fiind doar propria *supunere* a eroului tragic şi chiar *servitutea* manifestată de aceasta, punctul cel mai de jos al raporturilor cu divinitatea. Eroul kafkian trebuie să poarte deci întâi de toate o bătălie cu sine însuşi şi nu cu Autoritatea supremă, şi totuşi, acesta suferă un proces de totală depersonalizare, se socoteşte pe sine neesențial în raport cu celălalt, se subestimează continuu, nu se consideră îndreptățit în aspirațiile sale de viață, nu se crede demn de forme superioare ale existenței.

Radu Enescu arăta în lucrarea sa, *Franz Kafka* (1968: 12), faptul că „întreaga

lui operă nu este, într-un sens, decât tentativa de a-şi exprima drama, de a o ridica la demnitatea artistică a universalității, în cele mai multe cazuri autorul identificându-se cu personajele sale principale." Eroii lui Kafka sunt rupți de întreg, de totalitate şi îşi doresc reintegrarea, deoarece ruptura le produce anxietate, îi conduce la disperare. N.

Balotă (1971: 223) arată că la Kafka „vina e o urmare a stării de ruptură, dar şi o cauză a ei: de n-ai fi fost vinovat, nu te-ai fi rupt.” De aceea Joseph K. încearcă să se reintegreze în societate, să refacă unitatea de care se simte vinovat a o fi rupt. Dar încercarea sa este iluzorie doar, pentru că în universul absurd exterioritatea este permanentă. Ceea ce îi rămâne este reintrarea în totalitate prin moarte.

Liviu Petrescu (Liviu Petrescu, 1979: 214) subliniază faptul că în ceea ce-l priveşte pe Kafka, „sentimentul propriei nimicnicii nu duce neaparat la aservire; scriitorul austriac îşi iubeşte totuşi viața, încât îi este peste putere să şi-o consacre Celuilalt, să o pună la dispoziția altuia. (...) Kafka încearcă să obțină clemența Celuilalt, îngăduința lui plictisită, generozitatea lui, un spirit de toleranță. Pentru a nu-i stârni severitatea, el se va strădui să nu-l contrarieze, să-i fie necontenit agreabil”. Acest comportament plin de umilință afectează întreaga viață a scriitorului Kafka şi se reflectă în opera literară a acestuia. Figura tatălui scriitorului este una dintre cele mai impresionante creații ale sale. În imaginația sa, patriarhul pragmatic, dominant, care adora succesul material, aparținea unei rase a giganților, era un uriaş, un tiran admirabil, dar respingător. Scriitorul simțea că a fost distrus de către tatăl său şi conflictul cu acesta se află proiectat, la o scară mai mare, în romanul *Procesul,* care înfățişează lupta disperată a omului cu o putere copleşitoare, care îşi persecută victima.

Relațiile fiu-tată sunt bazate pe supunere amestecată cu revoltă. Acest raport de supunere este o creație umană, artificială, bazată pe putere şi pe lege. Tatăl reprezintă pentru fiu conştiința, datoria, legea şi ierarhia. Din această relație de supunere, de inegalitate şi oprimare ia naştere acel sentiment insuportabil de teamă, şi omul este capabil să facă orice pentru a scăpa de ea. Unul dintre cele mai eficiente metode de a scăpa de anxietate este de a deveni agresiv. Atacând, suferința provocată de teamă dispare. Prezentându-se la tribunal, K. se revoltă împotriva funcționarilor, strigă, este ironic, refuză să mai participe la interogatorii, pe care „le dăruieşte” celor pe care îi numeşte „bandă de golani” (Kafka, Fr., 1994: 75). Cu toate acestea, aşteaptă să fie chemat din nou şi pentru că aceasta nu se întâmplă, se prezintă din proprie inițiativă în următoarea duminică.

Obiectul sau persoana tabu ispiteşte, iar celălalt, ispitit, se încarcă de vină, chiar numai cu gândul. Spațiul tabu, universul tatălui, respectiv al tribunalului, este un loc al pericolului, unde copilul şi angajații trăiesc într-o continuă angoasă. Rezultatul este faptul că fiul fuge de tot ceea ce, chiar de departe, îi aminteşte de tată. El devine un inadaptat, demisionează chiar din locuri unde sensibilitatea sa exagerată îi este atinsă de observații pe care şeful le face altor angajați. Este stăpânit de o indiferență rece, ascunsă, invincibilă, împinsă până la ridicol şi care în timp e de o nervozitate fantastică. Scriitorul o consideră singura apărare împotriva epuizării nervoase ca urmare a spaimei şi a sentimentului de vinovăție de care este copleşit. Adult fiind, Kafka îi scrie tatălui - scrisul constituind o adevărată strategie de eliberare de sub tutela acestuia - în spirit critic, descoperindu-i cusururile şi imperfecțiunile, tânguindu-se pentru lucrurile pe care nu i le putea spune direct, un rămas bun pe care îl prelungea deliberat. Şi totuşi, tânărul scriitor va fi influențat în întreaga sa viață de personalitatea puternică a tatălui său, practicând o meserie mult sub pregătirea sa profesională, nereuşind să de desprindă de căminul părinților, trăind în familia sa mai străin decât un străin, după cum el însuşi o spune, dominat de un permanent sentiment de vinovăție. El devine preocupat doar de grija pentru el însuşi, pentru sănătatea sa, care începe cu mici neplăceri şi se sfârşeşte cu o boală adevărată.

Asemeni scriitorului, eroul romanului *Procesul* se opune puterii, dar având, de la început, un fel de certitudine latentă a înfrângerii. De fapt, eroul central al operei lui Kafka este, după părerea lui Nicolae Balotă (1971: 227) „eul care se pierde pe sine - mânat de o preaputernică voință de autodistrugere”.

Încercând să se emancipeze de sub autoritatea tatălui, fiul vrea practic să ocupe acelaşi loc pe care acesta îl ocupă în prezent, vrea să iasă din solitudinea în care a intrat, încearcă din răsputeri înrădăcinarea într-o comunitate. El manifestă o voință c ontinuă de a comunica, de a crea punți între el şi familie, între el şi societate dar, sau teama îl împiedică să se exprime clar pentru a se face înțeles, sau mesajul nu ajunge deloc sau ajunge prea târziu la cel căruia îi este adresat. Încercarea de a se integra în societate are ca rezultat o „reintegrare” cu resemnare şi chiar cu voluptate, în Totalitate, prin moarte. Eroul, încărcat cu o vină originară este pedepsit, încredințat

morții. „Dincolo de orice suferință, catastrofa tragică, prin sacrificarea în sine a eroului (...) aduce marea împăcare a umanului cu transumanul. Spre aceasta a tins Kafka, el însuşi şi aproape toți eroii săi. Ceea ce îi împiedică însă să devină cu adevărat eroi tragici este faptul că transcendența fiind vidă, moartea lor nu implică o împăcare, ci rămâne undeva suspendată în gol, în absurd; eroii săi nu mor mântuiți, împăcați (...). Reintegrarea e imposibilă. Eroii continuă să existe, ca într-un limb al sufletelor nemântuite, pregătind calea umanității lui Beckett care nu mai poate nici măcar să moară, ci rămâne suspendată între viață şi moarte". (Nicolae Balotă, 1971: 224). Radu Enescu (1985: 86) compară eroii kafkieni cu „o maşină cu bara de direcție frântă", care „se deplasează, mai exact sunt deplasați, pe traiectorii arbitrare şi se împotmolesc în cele din urmă în vâscozitatea fără ieşire a unui etern cerc vicios. Or, într-un cerc vicios direcția se devorează pe sine. (...) Dar lipsa de intenționalitate este proprie tocmai afectelor difuze, care se insinuează în noi, ne copleşesc şi ne macină." Dintre aceste afecte face parte angoasa, sugerată de Kafka prin crearea unei atmosfere de anxietate. Este semnul distinctiv al unei existențe fără fundamente.

Titlul *Procesul* sugerează faptul că justiția în lumea ficțională a lui Kafka, şi care, de fapt, reflectă justiția din lumea reală, este un proces continuu. Legea are o supremație demonică, nu este explicată, nu poate fi comentată. Omului nu-i rămâne altceva de făcut decât să se supună acestei legi misterioase. Această autoritate tiranică, legea atotputernică, provoacă omului anxietatea dependenței de aceasta, angoasa responsabilității pentru o vină pe care nu o cunoaşte, o vină care este sancționată prin legea misterioasă, impenetrabilă. Este legea care, după cum afirmă paznicii lui K., nu prevede căutarea delictelor populației, ci faptul ca autoritățile să fie atrase de delicte. „*Legea asta eu n-o cunosc*, răspunse K. *Cu atât mai rău pentru dumneata. (...) Ai s-o simți pe pielea dumitale*", îi răspunse paznicul. (Kafka, F., 1994: 16) Lumea este haotică, lipseşte arbitrul suprem, Dumnezeu, fără de care ființa umană este lipsită de siguranță, este condamnată la o existență fără sens, o existență în păcat. În lumea aceasta răsturnată, omul se află în imposibilitatea de a ajuta sau de a fi ajutat de către semenul său. Le este imposibil să comunice, trăiesc în singurătate. Putem spune că asistăm la o tragedie a omului singur, a omului condamnat ontologic

la singurătate. Tentativa sa repetată de integrare în comunitate este zadarnică, dar nu lipsită de speranță. Poate fi asemănată cu cea a miticului Sisif. Joseph K. își conștientizează drama târziu. La început receptează cu liniște ceea ce i se întâmplă. Când își dă seama că se află într-o situație absurdă, pornește în căutarea unei soluții salvatoare. Dar este iremediabil singur. Lumea s-a înstrăinat subit. Preotul catedralei îl anunță că a fost socotit vinovat, iar K. își reafirmă nevinovăția, considerându-se a fi în rând cu lumea: „Dar nu sunt vinovat!, e o eroare. De altfel, cum ar putea un om să fie vinovat? Doar toți suntem oameni aici, şi unul şi celălalt." (Kafka, F., 1994: 182) M. Blanchot (1980: 62) subliniază greşeala pe care a făcut-o Joseph K., cea „de a voi să câştige procesul în chiar acea lume căreia crede că-i aparține încă, dar unde inima sa rece, seacă, existența sa de celibatar şi de birocrat, indiferența față de familie (...) îl împiedică să rămână."

Eroii tragici greci se revoltau împotriva zeilor care le-au provocat suferința în mod nedrept. Personajul biblic, Iov, şi-a exprimat revolta chiar în fața lui Dumnezeu, care stătea de vorbă cu credincioşii săi robi. În modernism însă, revolta eroilor se manifestă în absența lui Dumnezeu, sau chiar în fața neantului. Şi cadrul de desfăşurare a tragediei eroilor moderni s-a schimbat. Vina lui Joseph K. se identifică cu existența. Este inevitabilă încălcarea exigențelor morale, fapt care ia aspectul vinei. Dar eroul nu ştie în ce constă vina sa şi nu se poate apăra, pentru a se salva. El nu găseşte nici o dovadă care să îl ajute, pentru că o caută într-o lume dezumanizată, de care este înstrăinat şi pe care astfel nu o poate percepe din interiorul acesteia. Cu toate acestea, eroul nu pregetă să caute şi să spere că există o dovadă în favoarea vieții. Chiar şi în ultimele clipe ale vieții speră ca „un prieten", „un suflet bun", „un om care participa la nenorocirea lui" să îl ajute. El este de părere că „logica, chiar şi cea mai de neclintit, nu rezistă în fața unui om care vrea să trăiască." (Kafka, F., 1994: 196)

Personajul central notează minuțios lucrurile cu care intră în contact şi împrejurările în care se află, dar această descriere concretă contrastează cu straniul a tot ceea ce i se întâmplă eroului. Eroul se află în incapacitate de a cunoaşte rosturile lumii şi chiar de a trăi în această lume. O forță, o entitate imposibil de controlat

hotărăşte în mod arbitrar destinul omului, just sau injust. Omul nu are alternativă. Trebuie să îşi accepte destinul. Această entitate poate fi guvernul, sau destinul, voința divină sau norocul, care conduc omenirea după dorință şi capricii. *Procesul* este un roman „vizionar", care avertizează civilizația în legătură cu guvernele totalitare naziste sau staliniste care urmau să preia conducerea. De asemenea, atacă guvernele care se bazează pe birocrația capricioasă. Forțele combinate ale destinului îl izolează pe Joseph K., făcându-l să se simtă singur, abandonat, fără prieteni. Duşmanii lui l-au îndepărtat, l-au acuzat şi el nu are arme cu care să lupte şi pe nimeni care să îi sară în ajutor, să îl salveze. Păcatul originar îl încarcă pe om cu vina moştenită (vina lui Adam şi a Evei din *Vechiul Testament*) şi îl face răspunzător de aceasta. Joseph K. se face deci vinovat de această vină „moştenită" şi va plăti pentru ea, deoarece membrii în viață ai unei familii sunt responsabili pentru o datorie sau o vină moştenite de la un membru al familiei. Prin intermediul său, Kafka înfățişează vinovăția condiției umane în general. Procesul îi risipeşte lui Joseph K. iluzia că prin faptul că avea o slujbă bună şi câteva plăceri nesemnificative, este un om care aparține lumii. Nu, el nu aparține lumii şi este aruncat în exteriorul acesteia, în rătăcire. El are de ispăşit o vină fără a fi vinovat, sau, oricum, o vină mai mare decât cea reală. De la început nu i se pare ceva grav ceea ce i se întâmplă şi nu îşi găseşte „nici cea mai mică vină" pentru care să poată fi dat în judecată. Se întreabă, de asemenea, de cine este acuzat şi ce autoritate conduce procesul său. (Kafka, F., 1994: 20) Şi în ultimele clipe se întreabă „Unde era judecătorul pe care nu-l văzuse niciodată? Unde era tribunalul suprem la care nu ajunsese niciodată?" (Kafka, F., 1994: 196)

Lumea inumană în care trăieşte Joseph K. este asemănată de către I. Mălăncioiu (2001: 89) cu cea din cetatea lui Creon (care nu are nici o îndoială că este îndreptățit să o pedepsească pe Antigona), cu cea din regatul Danemarca (ce devenise o închisoare pentru Hamlet), sau cu lumea din casa morților a lui Dostoievski. În această lume Joseph K. îşi încalcă exigențele morale şi ajunge la o criză de conştiință ce îi va declanşa tragedia. Este o tragedie a omului de rând, care este condamnat la o viață fără sens, ridicată la dimensiunea tragică a condiției umane.

N. Balotă (1971: 226) consideră scrierile lui Kafka nişte „tragedii absurde, în care virtutea e inexistentă şi omul n-are asupra puterilor incomensurabile cu care se măsoară decât dublul apanaj al vanității necunoscute a propriei sale existențe şi al nimicniciei, revelate ironic uneori, a puterii insăşi.” Raportul dintre vină şi pedeapsă este cel care determină tragismul eroului. I. Mălăncioiu (2001: 103) sugerează faptul că procesul kafkian e unul de conştiință, iar Joseph K. „se judecă, se condamnă şi se execută pentru încălcarea propriilor exigențe; în raport cu morala conținută în legislația vremii el este nevinovat.” Uneori, în cazul eroilor tragici, propria lege morală coincide cu o lege care a fost încălcată. Personajul lui Kafka nu poate afla ce conține legea încălcată pentru că poarta sa este păzită de paznici şi omul poate trece de aceasta doar prin moarte. Până în acel moment îi este permis doar să întrezărească lumina Legii prin poarta întredeschisă. Tragedia sa este provocată de faptul că nu reuşeşte să afle ce conține legea încălcată fără să ştie. Astfel, nu reuşeşte să afle de ce se face vinovat, să încerce să îşi răscumpere vina şi să se salveze. I. Mălăncioiu (2001: 105) arată că procuristul „nu se află în fața unui proces obişnuit, ci în fața propriei conştiințe tragice care ia înfățişarea unui tribunal fantastic la un moment dat.” Procesul acestuia poate fi văzut şi ca o confruntare cu o lege falsă sau cu o convenție exterioară. Procesul se declanşează într-o anumită zi a existenței sale, când realizează că viața sa nu este armonioasă, nimic nu îi justifică existența. El îşi trăieşte viața doar îndeplinind obligațiile de funcționar. În acea zi are revelația faptului că viața sa este lipsită de sens. Northrop Frye (1972: 50) este de părere că „ceea ce i se întâmplă eroului din *Procesul* lui Kafka nu este rezultatul a ceea ce a făptuit, ci consecința a ceea ce el este - o simplă făptură mult prea omenească”.

Cu toate acestea, eroul nu încearcă să se sustragă legii care l-a condamnat, ci face eforturi să îşi afle vina şi să îşi redobândească echilibrul pierdut. În romanul *Procesul* Legea este nevoită să intre în contact cu acuzatul, dar judecă totul singură, hotărăşte singură soarta întregii lumi. Îl acuză pe Joseph K., îl supune interogatoriului, îl judecă, pronunță sentința, care este executată în final. Eroul nu-şi cunoaşte vina, nu se poate apăra. „Dosarele tribunalului, şi mai ales actul de acuzare, rămân secrete şi pentru acuzat, şi pentru apărătorul său, prin urmare, în genere, e greu

de ştiut împotriva cui trebuie îndreptată prima întâmpinare." (Kafka, F., 1994: 99) Legea devine astfel o forță de alienare, un mecanism al înstrăinării. Dar, în continuare, şi legea se destramă şi se instaurează haosul originar.

Punctul culminant al romanului îl constituie momentul în care Joseph K. îşi dă seama că soarta îi este pecetluită. Preotul dintr-o catedrală îi spune: „nu trebuie să iei drept adevăr tot ce spune paznicul, e de ajuns să socoteşti că e necesar". (Kafka, F., 1994: 190) Cuvintele preotului îi oferă acestuia o imagine deprimantă, a unei lumi în care legea o constituie o minciună. Joseph K. îşi acceptă însă soarta şi le permite celor doi oameni să-l ducă într-o carieră de piatră, unde îl execută. Ostracizat fiind, el are în față o singură posibilitate în viitor: moartea. Este o victimă inocentă a unei societăți nepăsătoare. Treptat, el împărtăşeşte punctele de vedere ale Tribunalului în ce priveşte vinovăția sa. Nu mai are putere să se împotrivească, se supune Legii pentru că este foarte obosit, este sleit de puteri. Moartea sa nu este deloc eroică şi Joseph K. se ruşinează: „Ca un câine! spuse el, şi era ca şi cum ruşinea ar fi trebuit să-i supraviețuiască." (Kafka, F., 1994: 196) Execuția sa pare a fi un triumf al lui Joseph K., prin faptul că a preferat să moară în loc să accepte să aştepte o viață întreagă la uşa Tribunalului, ca bătrânul din povestea preotului. El îşi doreşte reintegrarea în lumea din care a fost exclus şi adevărata reintegrare se realizează prin moarte.

Naşterea şi devenirea sunt emancipări vinovate față de unitatea primitivă a Ființei şi o injustiție ce trebuie expiată. Sancțiunea pentru aceste emancipări, plata pentru trădarea Indefinitului este Moartea, care contribuie la refacerea armoniei lezate şi la refacerea unui sentiment impersonal al dreptății. În epoca modernă, această relație a omului cu Divinitatea îmbracă forme noi, iar vina tragică se manifestă ca o tentativă de a înfrânge ordinea obiectivă a lumii şi a ființei în scopul afirmării libertății umane. Astfel, apare existența unei limite în raport cu care se situează existența umană şi conştiința sa. Această limită dă naştere conflictului tragic, un conflict din care nimeni nu iese înfrânt, dar toți pierd şi al cărui rezultat este în final *moartea*. Existența fiind o vină prin ea însăşi, moartea este o ispăşire chiar a acestei

vini (vina de „a fi"). Eroul tragic tentează această limită care este absolută în raport cu conştiinţa sa şi relativă în raport cu omenirea.

Omul este o fiinţă problematică şi e rupt de orice legături de solidaritate umană în raport cu transcendenţa. Toate acţiunile sale se relativizează şi se degradează. Comunicarea între oameni devine dificilă. „Între om şi transcendenţă se cască un abis incomesurabil (...). Existenţa omenească e nimicită de atotputernicia divină. Legea morală, raţională şi general umană e înlocuită de paradox, acest scandal al raţiunii". (Radu Enescu, 1968: 22). Joseph K. nu găseşte dovada care să îl salveze, dar este convins că ea există, dar că nu a reuşit pentru că nu a putut prelungi procesul, pentru a avea timp să o caute. El ajunge la limită şi totuşi, nu îşi pierde speranţa. Şi el, ca şi ceilalţi vinovaţi tragici, sunt convinşi că o izbăvire trebuie să existe, chiar dacă lui nu i-a fost dată. Moare cu credinţa că procesul lui nu a fost totuşi în zadar. El e convins că o dovadă în favoarea existenţei trebuie să existe, din moment ce nici o logică nu rezistă în faţa unui om care vrea să trăiască. El nu s-a lăsat pradă deznădejdii, ci a pornit în căutarea dovezii, a sensului pierdut şi tocmai această căutare îi justifică existenţa. El se simţea vinovat de faptul că nu putea să îşi justifice existenţa, că nu îşi cunoştea vina, pentru a se putea îndrepta faţă de legea încălcată. Ajunge la disperare, asumându-şi fapta (pierderea valorii umane) în mod tragic, dând dovadă de verticalitate. El speră însă să se poată apăra, dacă ajunge în faţa judecătorului. I. Mălăncioiu (2001: 132) subliniază faptul că „a fi tragic înseamnă, fără îndoială, infinit mai mult decât a fi disperat. Mai precis, înseamnă disperarea plus pierzarea pe care o presupune ea." Aflat pe marginea prăpastiei, eroul tragic ajunge să cadă în ea. Joseph K. ajunge la pierzanie pentru că se simte răspunzător de pierderea valorii umane şi a sensului vieţii şi nu reuşeşte să găsească principiul culpabilităţii sale, pentru a reuşi să se salveze. Procesul său este unul de conştiinţă. Acesta nu ar avea însă nici un sens dacă nu ar fi asumat de către subiect, dacă acesta nu s-ar crede el însuşi vinovat. Nu atât vina îi provoacă în final căderea, ci conştiinţa de sine a personajului, care şi-o asumă. El plăteşte pentru aceasta printr-o pedeapsă mult mai mare decât ar fi meritat şi devine cu adevărat tragic în final, când nu mai poate prelungi procesul şi moartea sa survine printr-o execuţie. El rămâne, asemeni tuturor

eroilor tragici, singur, atât în fața faptei sale, cât şi în fața morții. El este scos dintre oameni şi plăteşte printr-o suferință mult mai mare pentru reconcilierea cu lumea, dar şi cu sine însuşi.

Urmărind schema propusă de G. Liiceanu, putem arăta că Joseph K. este *pacientul tragic,este* omul care suferă atât din punct de vedere fizic, cât şi spiritual, fiind copleşit de disperare. El e un funcționar conştiincios, competent, care suferă un proces de depersonalizare declanşat de faptul că se consideră neesențial în raport cu celălalt. Este rupt de întreg, dar doreşte reintegrarea.

Rolul *agentului tragic* îl dețin celelalte personaje, care sunt metafore ale familiei, ale societății, cu legile lor apăsătoare, dar şi aparatul birocratic monstruos, care supune personajul unei presiuni distructive.

Conflictul tragic ia naştere din sentimentul de nimicnicie totală, din lipsa de sens, de scop, de siguranță şi de valoare a persoanei. Putem vorbi şi de conflictul existent între omnipotența divină şi rațiunea omenească. Divinitatea, destin legiuitor, îi îndepărtează pe ceilalți pretendenți la putere, pentru a nu împărți puterea.
Joseph K. nu îşi cunoaşte *vina*, care constă în însuşi faptul că există. În plus, el se face vinovat de eşecul, de incapacitatea de a fi autentic, de a fi sincer față de el.
În raport cu *limita* se situează existența umană şi conştiința sa. Limita dă naştere conflictului tragic, rezultând, în final, moartea, prin care personajul urmează să îşi ispăşească vina.

2.3. Tragicul realităților sociale în romanul lui Albert Camus *Străinul*

Albert Camus poate fi inclus în generația de scriitori existențialişti care s-au afirmat în Franța în jurul celui de-al doilea război mondial. El se înscrie pe linia existențialiştilor, pentru el cunoaşterea este posibilă numai prin intermediul unei experiențe concret trăite, experiență individuală, foarte intimă şi necomunicabilă în esența ei şi prin urmare, foarte subiectivă, manifestată mai întâi ca efect sau senzație. După Camus, ideea absurdului poate fi sugerată numai prin intermediul sentimentului absurdului, teză comună tuturor gânditorilor existențialişti. Radu Enescu (1985: 119)

este de părere că Albert Camus nu este existențialist, deoarece pentru el absurdul e un punct de plecare şi nu un punct terminus ca pentru existențialişti. Absurdul e doar o etapă inițială, tranzitorie, care trebuie depăşită. Prin intermediul lui Kierkegaard, el ajunge să înțeleagă disperarea şi noțiunea de absurd ca esență a tragicului.

Camus este un filosof al absurdului, un dramaturg şi un prozator profund tragic. Proza sa răscoleşte dureri adânci, este o meditație deznădăjduită asupra existenței omului, lipsită de orizont şi de speranță. Camus a explicat acest fenomen prin două simboluri: Tipasa, simbolul vitalității şi Djemila, cel al stingerii existenței. Djemila este un oraş-schelet, un osuar de piatră, izolat în munți, care evocă ideea morții, a dispariției, a stingerii iremediabile a omului. Privitorul, încărcat de vitalitate, de o anume efervescență a simțurilor, se opune ipotezei exprimate de priveliştea oraşului dezolant şi, prin urmare, soluția constă nu în respingerea ideii de moarte, ci în declararea neputinței omului de a o concepe, deoarece cuvântul „moarte" nu-i evocă omului ceva anume, el nu poate avea decât experiența morții altora. Ideea morții este prezentă în mintea omului, acesta se teme de ea, consideră că are în el prea multă tinerețe pentru a putea vorbi despre moarte. Contactul cu moartea este experiența care declanşează conştiința exilului atât în cazul în care e vorba despre moartea altcuiva, cât şi dacă se apropie clipa propriei morți. La Camus, experiența morții celorlalți este un simplu succedaneu al fenomenului tragic existențial şi de aici decurge anularea tragicului prin acreditarea ideii că moartea există pentru alții.

La Heidegger şi Sartre existența îşi constituie continuu esența umană, iar realitatea omenească aruncată spre moarte se împlineşte doar în momentul sfârşitului ei. Din această cauză viața omului e caracterizată de angoasă. Radu Enescu (1985: 118) îl percepe şi pe Camus ca fiind „nihilist într-un fel", dar arată că nihilismul lui nu urmăreşte să înlocuiască nimic, nici o religie, ci îşi asumă existența umană fără speranță, fără însă să deznădăjduiască. Pentru el şi pentru eroii săi Dumnezeu nu există, omul priveşte lumea absurdă în care trăieşte cu un eroism senin, luptă şi caută o ieşire, chiar dacă aceasta nu există. Omul lui Camus se revoltă împotriva oricărei ipostaze a divinității, împotriva a tot ceea ce îl cufundă în banal.

Temele meditației sale, divorțul absurd, revolta, transcenderea interzisă, întâlnirea inocenței şi a tragicului sunt anunțate încă din primele sale scrieri. În *Mitul lui Sisif* opera de artă este prezentată ca o mimare a esenței absurde a existenței. O condiție necesară pentru ca omul să poată depăşi dificultățile absurdului este stabilirea unei distanțe lucide între acesta şi esența absurdă a raporturilor om-societate. Această distanță care trebuie să poarte marca lucidității este de fapt, indiferența. Omul absurd nu trebuie să explice şi să rezolve, el suferă doar şi descrie, ca modalități de refugiu şi de depăşire a condiției absurde a individului. Creația născută din suferință şi bazată pe descriere nu este percepută ca un catharsis, ca o posibilitate de depăşire a condiției absurde a omului în societatea modernă, ci ca o cristalizare în artă a absurdului existenței şi a imposibilității omului de a ieşi din această condiție. Sentimentul anxietății nu se împacă cu sentimentul libertății, deoarece disperarea împiedică desfăşurarea liberă a vieții morale. Este unul dintre semnele suferinței, care acaparează întreaga gândire a unui om.

În opera lui Camus femeile şi iubirea sunt aproape absente, tragicul fiind accentuat de faptul că în lumea contemporană apare imposibilă până şi comunicarea simplă şi vitală dintre bărbat şi femeie. În universul interior al scriitorului iubirea constituie un pericol de anihilare a personalității umane. Pentru el, maternitatea este singurul aspect acceptabil în existența femeii. Refuză sexualitatea, ca semnificație şi valoare umană, anulând rolul iubirii în existența omului. Asceza este un mijloc de anihilare a efectelor dezastruoase ale iubirii sau comuniunii sexuale. Ascetismul este refuzul unei bucurii simple şi nevinovate, care este supusă unui proces de alienare şi este damnată, generând tragic în multe situații, în loc să fie sursă de beatitudine.

Această respingere a comuniunii senzoriale constituie o instanță a tragicului. Camus surprinde natura iubirii pe coordonatele pericolului şi ale eşecului. Subliniază primejdiile pe care le impune iubirea existenței umane. În anii maturității, el afirmă că pe iubire nu se poate construi nimic, deoarece ea este fugă, sfâşiere, clipe miraculoase sau prăbuşire fără limită. El percepe iubirea ca mutilare a umanului, lipsită de finalitate creatoare, o piedică în calea creației autentice.

Suflul tragic al morții, răspândit de eroii lui Camus, poate fi îndepărtat cu

ajutorul unei forțe contrare constituite din iubire şi solidaritate umană. Meursault respinge însă iubirea, nu împărtăşeşte afecțiunea femeii, nu poate să o admită, aceasta fiind contrarul indiferenței. El este un *homo absurdus*, străin de tot ce îl înconjoară şi din această stare larvară nu reuşeşte să-l smulgă nici o femeie tânără, nici prietenia, nici măcar moartea mamei sale.

Camus credea că lumea în care trăia nu avea un sens final, dar ceva din interiorul său avea sens şi acel ceva era omul, singura creatură care insista să aibă un sens. Prin urmare, lumea în care trăia avea adevărul omului şi Camus găsea că sarcina sa era de a-i oferi justificare împotriva destinului. Singura justificare era omul şi de aceea el trebuia salvat dacă se dorea salvarea ideii pe care o aveau despre viață. Camus este convins că viața nu are sens şi încearcă să ilustreze această convingere în opera de artă. Preocuparea lui Camus era de a găsi sensul existenței, foarte apropiat de cercul semnificațiilor tragicului. „Viziunea tragică este indispensabilă prin faptul că ea caută să împace cumva omul cu soarta sa absurdă, o împăcare care trebuie să ia cunoştință de conflictul fără speranță dintre cosmic şi uman. Trebuie să înfrunte conştient cunoaşterea inevitabilității morții." (Glicksberg, Charles, 1963: 51)

Opera camusiană este organizată în cicluri, fapt indicat de autorul însuşi. Cele două cicluri sunt simetrice şi constau într-un roman, un eseu filosofic şi două piese de teatru. Scriitorul aspira la realizarea unei unități prin intermediul literaturii, a unei concilieri în ceea ce priveşte disarmonicul, contradictoriul, absurdul din realitate. Este important faptul că toate operele lui Camus sunt construite ca opere simbolice, obligând la descifrarea unei atitudini de revoltă metafizică şi, în acelaşi timp, a unui protest în plan social şi istoric. Primul este *ciclul absurdului* (ciclul lui Sisif sau al individului solitar) : *Străinul*, *Mitul lui Sisif*, *Caligula*, *Le malentendu*. În aceste opere scriitorul meditează asupra descoperirii absurdului şi asupra demersului prin care acesta este asumat. Reflexul revoltei este prezent deja în aceste opere, evidența absurdului fiind urmată la personajele lui Camus de o mişcare de revoltă. Cel de-al doilea este *ciclul revoltei* (ciclul lui Prometeu sau al individului solidar în revolta sa cu ceilalți, pe care îi vede în luptă cu acelaşi destin absurd: „Mă revolt, deci suntem."- *Omul revoltat*)**:** *Ciuma*, *Omul revoltat*, *Starea de asediu*, *Cei drepți*. În

aceste opere este fundamentată legitimitatea revoltei, o revoltă metafizică, îndreptată împotriva unei lumi şi a unui destin absurd, care are loc doar pe planul conştiinţei. Revolta metafizică este mişcarea prin care un om se ridică împotriva condiţiei sale şi a Creaţiei. Este metafizică pentru că ea contestă scopurile omului şi ale Creaţiei.

În *Mitul lui Sisif* Camus a stabilit principiul fundamental al gândirii sale, un principiu ontologic conform căruia moartea apare ca o certitudine matematică ce îi răpeşte orice sens vieţii. Privită din această perspectivă, viaţa este doar o „aventură inutilă". Această experienţă atinge limita tragicului în cazul sinucigaşului, deoarece conştiinţa individului angajat în ea presupune că a atins limita trăirii lucide şi a raţionamentului lucid. Tocmai de aici rezultă tragicul, după Camus, care arată că nu atât faptele ca atare sunt revelatorii, ci acuitatea cu care sunt înregistrate acestea de conştiinţă. Cel care recunoaşte că viaţa nu are sens recunoaşte, implicit, că aceasta este absurdă. Dar A. Camus merge chiar dincolo de banalul cotidian al faptului că „viaţa nu are sens" şi trece într-o dimensiune nouă a esteticii moderne prin estetizarea suferinţei, a absurdului, a durerii, nimicniciei, culpabilităţii. Tragismul se naşte chiar din rezultatul capacităţii şi curajului de a depăşi destinul prin dispreţ.

În *Mitul lui Sisif*, influenţat de metoda fenomenologică, Albert Camus realizează o traducere a imaginii mitice în accepţiunea sa modernă, având ca rezultat un Sisif împietrit în experienţa sa tragică, nepăsător în faţa destinului său şi a absurdului chinului la care este supus. În mitologia elenă Sisif era o imagine a revoltei, destinul său era un chin prometeic al revoltatului. În opera lui Camus facem cunoştinţă cu un Sisif existenţialist, un individ mineralizat în contact cu stânca pe care o ridică neîncetat, această acţiune fiind esenţa şi finalitatea făpturii lui indiferente. *Mitul lui Sisif* este meditaţia timpului prezent. Conştiinţa este înţepenită în concretul prezentului, de aici decurgând caracterul anchilozat al imaginii mitice create de Camus, dar şi fericirea indolenţei şi a mineralizării. Proiectarea în viitor a aspiraţiilor umane, paralelismul între prezent şi trecut dau naştere lipsei de echilibru şi nefericirii şi de aceea, fericirea sisifică este o mulţumire a împietririi în prezent, fără legătură cu alte dimensiuni ale timpului. Sisif seamănă cu Meursault din *Străinul*, prin faptul că sunt condamnaţi la perpetuarea efortului lor uriaş, lipsit de

speranță şi în absența perspectivei unui viitor. Şi totuşi, ei nu sunt descurajați. Ei găsesc în tragicul situației în care se află o acomodare cu destinul, pentru a-l învinge prin atitudinea de acceptare, prin indiferența conştientă față de nefericire. Pentru omul absurd nu există anterioritate sau posterioritate. Doar clipa prezentă este importantă. Se află în închisoare de cinci luni şi pentru el „era mereu aceeaşi zi care se desfăşura în celulă şi acelaşi țel" pe care îl urmărea. (Camus, A., 1993: 69) Meursault trăieşte o adevărată dramă. Sisif însă poate fi fericit deoarece el îşi poartă etern condamnarea, fără a se confrunta cu experiența care-i conferă caracter tragic lui Meursault. Sisif va trăi veşnic, dar Meursault este condamnat la moarte şi nici nu are timp măcar să se revolte. Etica absurdului va deveni într-un final o etică a revoltei. Acesta este un paradox, deoarece este vorba despre o revoltă absurdă împotriva absurdului. Sisif va reuşi să se purifice singur, asumându-şi liber condamnarea. „Măreția lui Sisif constă în a se opune soartei care i-a fost hărăzită de zeii nemiloşi; ea constă în lupta lui pentru a duce neîncetat pe culmi, imensul, eternul său bolovan". (Lipatti, V., 1967: 195)

Meditația lui Camus se desparte în unele momente de gândirea existențialistă. Pentru Kierkegaard şi Sartre absurditatea este un dat structural (atât pentru om cât şi pentru lumea înconjurătoare), inexplicabil, iar nu un concept relațional, ca la Camus. Pentru ei, absurdul rezultă nu dintr-un proces relațional, comparativ, ci din datul său existențial şi izbucneşte sub forma unei revelații. În fața datului existențial din care apare absurdul existenței, rațiunea este dezarmată. Pentru Sartre existentul ia naştere fără rațiune. Camus s-a îndepărtat de filosofia existențialistă care punea accent pe irațional. El a apărat rolul rațiunii în univers, preluând motive ale filosofiei stoice. Indiferența, o temă stoică pe care se aplică elemente ale absurdului, este un instrument meditativ. Pentru Camus este un scut în fața absurdității lumii, care implică o confuzie a valorilor şi chiar lipsa unor valori ale existenței sau indiferența față de ele. Într-un univers ostil o soluție constă în a adopta ipostaza pietrelor, de indiferență desăvârşită, fără pic de sensibilitate, durere sau suferință.

Camus, aflat la antipodul gândirii sartriene din punctul de vedere al absurdității existenței, nu aboleşte rolul rațiunii, ci din contră, el consideră că absurdul are nevoie

de raţiune pentru a se afirma. Absurdul este rezultat al confruntării dintre om şi lume, al ciocnirii dintre dorinţa de claritate a omului şi imposibilitatea de a o transforma în realitate, datorită iraţionalului existent în lumea înconjurătoare. Omul are nevoie de claritate, de cunoaşterea fenomenelor mediului în care trăieşte şi încearcă astfel să înlăture atmosfera terifiantă generată de absurd. Existenţa absurdului implică un efort al lucidităţii, care este însă conştientă de limitele sale. Sisif fericit îşi acceptă cu luciditate suferinţa.

„Absurdul presupune absenţa alegerii. A trăi înseamnă a alege. A alege înseamnă a ucide. Obiecţia ridicată împotriva absurdului este asasinatul." (Camus, A., *Carnets* II: 280, în Vitner, Ion, 1968: 104) Când a apărut *Greaţa*, Camus a respins ideea lui Sartre că tragicul existenţei decurge din preferinţa omului faţă de josnic, de murdar, de urât, considerând că ar fi foarte uşor de trăit fără frumuseţe, iubire sau primejdie.

Camus a fost atent, de timpuriu, la problema *alienării* individului prin intermediul muncii şi al banilor. *Străinul* (1940) a fost intitulat iniţial, sugestiv, *Moartea fericită* şi trebuia să fie o analiză a fenomenului alienării în societatea capitalistă. Alte titluri la care a meditat Camus pentru acest roman au fost *Indiferentul* sau *Un erou al timpurilor noastre*, Meursault fiind „eroul simbolic al unui timp şi al unei istorii dezlănţuite împotriva umanului." (Vitner, Ion, 1968: 174)

Camus a urmărit să condamne arbitrarul condiţiei umane în împrejurările lumii burgheze. Este un roman al alienării individului în lumea burgheză, care analizează procesul de înstrăinare care a devenit unul dintre fenomenele fundamentale ale lumii moderne. Alienarea poate lua proporţii prin conjugarea datelor ontologice cu cele gnoseologice. Eroul romanului este un modest funcţionar algerian, Meursault, căruia înstrăinarea îi afectează existenţa şi conştiinţa. Substanţa sa umană este îndepărtată prin procesul muncii salariale, el devenind un om diminuat în reacţiile sale vitale, golit de trăire interioară, redus la simple contacte senzoriale cu lumea înconjurătoare, pe care o percepe ca pe o forţă ostilă. Reducţia se referă la bunurile sale exterioare, dar şi la puterea sa meditativă, la eficienţa sentimentelor şi mişcărilor sale. Asceza este modalitatea prin care se manifestă, în acest caz, alienarea. Marx spunea,

analizând fenomenul alienării că, cu cât omul este mai puțin, cu cât își manifestă mai puțin existența, cu atât are mai mult, cu atât mai mare este viața sa înstrăinată, cu atât mai mult pune deoparte din esența sa înstrăinată. Exilul lui Meursault este fără recurs deoarece personajului îi lipsesc atât amintirile a ceea ce a pierdut, cât şi iluziile unui viitor promis. Este o ruptură care apare în viața sa, ruptură provocată de înstrăinarea de ceilalți, de peisajul obişnuit al oraşului. Se întâmplă ca decorurile să se prăbuşească. Viața sa înseamnă sculare, tramvai, patru ore de birou sau uzină, prânzul, tramvaiul, patru ore de muncă, odihnă, somn şi luni, marți, miercuri, joi, vineri şi sâmbătă în acelaşi ritm. Acest ciclu se desfăşoară în general cu uşurință. Dar într-o zi apare un *de ce* şi el se simte străin şi față de cei care îl înconjoară şi chiar față de iubita sa. În anumite zile sub chipul familiar al unei femei o revede ca pe o străină pe aceea pe care a iubit-o luni sau ani întregi. Meursault se descoperă străin față de sine însuşi. El se percepe ca pe străinul care uneori îi iese în întâmpinare, sau pe care îl vede într-o oglindă, sau ca pe fratele familiar şi totuşi neliniştitor pe care-l regăsim în propriile noastre fotografii. Caligula spunea că absurdul e omul tragic în fața unei oglinzi şi care, prin urmare, nu e singur. Însă oglinda reflectă chipul omului solitar, acelaşi chip şi nu altul. În închisoare, îşi priveşte chipul în gamela sa de tablă şi i se pare că figura sa rămâne serioasă chiar şi atunci când încerca să zâmbească. Se contemplă din nou mai târziu şi se miră că acel chip reflectat este serios, aşa cum este şi el: „M-am apropiat de lucarnă şi în lumina târzie mi-am contemplat încă o dată chipul. Era tot serios şi ce e de mirare, de vreme ce în acel moment eram şi eu la fel? Dar în acelaşi timp, şi asta pentru prima oară de luni de zile, am auzit distinct sunetul vocii mele. Am recunoscut-o ca fiind aceea care răsuna de multe zile în urechile mele şi am înțeles că în tot acest timp vorbisem singur." (Camus, A., 1993: 69) Imaginea vizuală este asociată de această dată şi cu cea auditivă, aceasta accentuându-i singurătatea. Îşi dă seama în acel moment că nu există nici o scăpare. Oglinda apare şi la începutul romanului, dar atunci în ea se reflecta un capăt al mesei şi pentru Meursault „nimic nu se schimbase." (Camus, A., 1993: 39)

Ideea de moarte, de alienare, de solitudine tragică se inserează în construcția romanului. Întregul roman este o retrospecție, o confesiune a unui condamnat la

moarte, o cronică a morții. Romanul expune mai multe fațete ale sensibilității umane, mai multe planuri ale gândirii tragice şi ale tragicului realității sociale. El descrie o maladie socială. Eroul are o existență larvară. Nu vrea să se justifice şi preferă părerea pe care cei din jur şi-o fac despre el. Moare, păstrând conştient adevărul său, neîmpărtăşit celor din jur. Adevărul său interior, secret, pe care nu-l poate exprima s-a ciocnit violent de adevărul impus de societate. El este un simplu cetățean prins într-un mecanism de oprimare şi îşi va accepta destinul de victimă. Astfel va perpetua forța dominării omului de către om.

Romanul analizează *tema înstrăinării***,** prevestită în volumele de „eseuri lirice" *Fața şi reversul* (1937) şi *Nunți* (1939). Fiind rupt de mediul său ambiant, neantul pătrunde în conştiință dând naştere sentimentului înstrăinării. Sentimente de singurătate, înstrăinare, moarte invadează conştiința autorului într-o călătorie în Cehoslovacia, când totul i se părea străin, un peisaj necunoscut în care nu găsea nici un sprijin. A simțit că îi rămâne doar să aştepte, să muncească pentru desăvârşirea tăcerii şi a creației, restul fiindu-i indiferent. Meursault este un funcționar mediocru care duce o viață banală. Este un individ şters, fără un rol anume în societate. Îşi îndeplineşte munca fără interes, într-un mod mecanic. El îşi doreşte o baie, o îmbrățişare, un film, o cină. Nu îşi doreşte să avanseze la locul de muncă, nici să-şi schimbe viața, pentru că totul îi este egal, pentru el un lucru nu valorează mai mult decât altul. (Camus, A., 1993: 48) Meursault este un om insensibil la realitatea înconjurătoare. Este pasiv, obosit, plictisit. Emoția umană nu-l atinge, nu iubeşte, nici nu are remuşcări. Viața sa nu are nici un sens. El este ostil lumii moderne. S-a spus despre el chiar că pasiunea lui este una a indiferenței. Cu indiferență tratează Meursault şi iubirea, fiind apatic în ceea ce priveşte legăturile sale erotice şi nefiind tulburat în atitudinea sa de nici o pasiune: „O clipă după aceea, (Maria) m-a întrebat dacă o iubesc. Eu i-am răspuns că asta nu voia să însemne nimic, dar mi se părea că nu. Ea s-a întristat." (Camus, A., 1993: 45) N. Balotă este de părere că nu este vorba în cazul acestui personaj de un vid afectiv, ci de neputința de a exprima afectele, din cauza barierelor care există între sinele său şi afectivitatea sa. (Balotă, N., 1991: 293-294) Indiferența sa stranie îi nedumereşte pe cei din jur. După ce comite crima devine

obiectul privirilor celor din jur. La tribunal i se pare că este pândit de către jurați şi de celelalte persoane prezente în sală şi gândul îl duce către situația unui om care urcă într-un tramvai şi toți ceilalți din tramvai îl privesc. „O singură impresie mă stăpânea: mă aflam în fața unei banchete de tramvai şi toți aceşti călători anonimi îl spionau pe noul venit ca să descopere aspectele lui ridicole. Ştiu bine că era o idee stupidă de vreme ce nu ridicolul îl căutau ei aici, ci crima." (Camus, A., 1993: 70) O parte din el rămâne însă impenetrabilă. El nu este înțeles. S-ar dori „ca toată lumea", dar nu poate convinge deoarece „lenea" sa de a comunica cu ceilalți ridică bariere în jurul său. Nu urmăreşte atent nici interogatoriul său, nici desfăşurarea procesului, din cauza căldurii. Întrebat fiind dacă îşi regretă fapta, se gândeşte şi spune că nu simte „atât regret veritabil, cât o oarecare plictiseală" şi are impresia că judecătorul de instrucție nu îl înțelege. (Camus, A., 1993: 63) Pledoaria procurorului l-a obosit foarte repede. L-au izbit sau i-au trezit interesul „numai anumite fragmente, gesturi sau tirade întregi, dar desprinse din ansamblu." (Camus, A., 1993: 79)

Experiența înstrăinării este o experiență a omului care trăieşte într-o situație-limită. „Dar conştiința înstrăinării la Camus, încorporată în tipul Străinului, nu se referă la căderea sufletului în materialitate, ci la însingurarea originară a omului. Străinul este cel care îşi descoperă alteritatea, cel care nu este sau nu se lasă asimilat într-un corp mai larg, într-o comunitate, este cel care prin condiția sa reprezintă un scandal" (Balotă, N., 1991: 291) Sau, după cum îl prezintă Sartre (*Explicație la Străinul*, în Horodincă, G., 1964: 161), „străinul pe care el (Camus) vrea să-l înfățişeze este tocmai unul dintre acei teribili inocenți, care fac scandalul unei societăți pentru că nu acceptă regulile jocului". Dacă ar fi acceptat să fie asimilat de o entitate mai mare, tragicul ar fi anulat, aşa cum am arătat în primul capitol. Meursault a refuzat să se preteze la ipocrizia convențională. Aflându-se într-o extraneitate tragică, omul are sentimentul absurdului; acest sentiment este provocat de divorțul dintre om şi viața sa, dintre actor şi decor, după cum afirma Camus însuşi. Romanul prezintă tentativele unui „străin" de a învinge cu candoare situația extraneității (asemănare Mîşkin din *Idiotul* lui Dostoievski şi Meursault; primul este „idiot" pentru cei din jurul lui, Meursault un „monstru" pentru judecători). El

încearcă măcar cu gândul să scape de pedeapsa capitală, gândindu-se la „o posibilitate de evadare, un salt în afara ritualului implacabil, o încercare irațională care să ofere toate şansele speranței." Chiar şi această speranță îi oferă puține posibilități de scăpare, aceasta însemnând în acel moment pentru el „să fii doborât la colțul unei străzi, în plină goană, şi de un glonț în zbor", dar nici măcar acest lux nu îi mai era îngăduit, mecanismul îl lua din nou în stăpânirea lui. (Camus, A., 1993: 84)

De asemenea, romanul dezbate tema ancorării în prezent: Meursault reprezintă opusul personalității tiranice înfățişate în *Caligula*, el este o victimă, un individ supus presiunii dominatorii, având reacții specifice şi un destin tragic. Despre trecutul său ştim puține lucruri. El trăieşte cu intensitate clipa prezentă. Ştim doar că în perioada studenției, pe care a abandonat-o din cauza lipsurilor materiale, el avusese ambiții şi speranțe mari. Ajunge însă să se rezume doar la prezent. „Când, într-o zi, paznicul mi-a zis că eram acolo de cinci luni, l-am crezut, dar nu l-am înțeles. Pentru mine, era mereu aceeaşi zi care se desfăşura în celulă şi acelaşi țel pe care îl urmăream." (Camus, A., 1993: 69)

Unii critici literari consideră *Mitul lui Sisif* exegeza filozofică a *Străinului*. Alții, că *Străinul* este reconstruirea *Mitului lui Sisif*. Alții ridică o serie de obiecții cu privire la identitatea perfectă dintre viziunea filozofică a scriitorului şi metafizica din romanele sale. Ion Vitner consideră că în romane Camus a spus mai mult despre implicațiile sociale şi filozofice decât în lucrările filozofice. Există însă o continuitate între cele două opere amintite în ceea ce priveşte anumite idei, precum: problema divorțului dintre om şi viața sa ca sursă generatoare a sentimentului absurdității, conflictul dintre iraționalitatea lumii şi dorința de claritate a individului ca moment esențial izbucnirii sentimentului absurdității existențiale, ambele fiind ipostaze ale sentimentului tragic, privit din perspective diferite. Şi axarea exclusiv pe prezent a lui Meursault constituie o continuitate între cele două opere amintite.

Şi totuşi, între Meursault şi Sisif există diferențe fundamentale. Meursault este un om al Sudului, care trăieşte într-un climat inundat de lumină solară, care duce la o exacerbare a senzațiilor. Afectivitatea sa este însă diminuată, datorită limitării existenței sale la condiția de sclav salariat. Sisif este purtătorul unei lucidități

funciare, structurale; este în permanență atent la fenomenele care generează sentimentul absurdului şi situația absurdă a condiției sale umane. Absurdul nu ar putea exista în absența acestei lucidități, deoarece are nevoie de o subiectivitate inteligentă să poată fi conturat. În contrast cu Sisif, Meursault este receptiv la senzații, dar opac față de semnificații. Luciditatea conferă unitate existenței, dar Meursault este supus unei dispersiuni pe care o trăieşte cu tragism. Limitându-se la prezent, existența lui se desfăşoară într-o reconfigurare continuă, fără a se fixa asupra unui moment şi fără a se putea reconstitui din fragmentele împrăştiate, într-un tot coerent şi lucid. De aici decurge impresia de stare maladivă a lui Meursault. În urma unui proces însă, Meursault iese din lumea senzoriilor în care fusese claustrat şi-şi capătă luciditatea. Crima săvârşită îl introduce în lumea înțelegerii, a meditației asupra condiției umane.

În ce priveşte finalitatea lor, observăm o discordanță între cele două personaje. Datorită lucidității sale, Sisif examinează atent datele care compun fenomenul absurdității existențiale. El atinge, în treacăt, posibilitatea revoltei şi a evadării din zidurile coercitive ale absurdului, însă se resemnează spre final, fiind fericit în săvârşirea pedepsei sale. Identificându-se cu indiferența pietrei, la modul stoic, el învinge pedeapsa Olimpului. Pe de altă parte, Meursault adoptă ipostaza de revoltat violent în fața divorțului tragic dintre om şi viața sa, conştient de faptul că prin aceasta existența sa se va sfârşi precipitat şi brutal. Meursault prezintă o inocență interioară ce contrastează cu evidenta culpabilitate a comportamentului său, culpabilitate datorată uciderii unui om necunoscut. El este acuzat de crima comisă, dar şi de întreaga sa existență dusă până în momentul crimei. Judecătorii îl găsesc în neregulă şi în ceea ce priveşte iubirea sa filială, capacitatea sa de a iubi, necredința sa religioasă, atitudinea sa față de regulile societății. Va fi condamnat pentru că l-a ucis pe acel necunoscut şi pentru că nu a privit chipul mamei sale moarte, pentru că nu a plâns la înmormântarea ei, pentru că a fumat o țigară împreună cu portarul şi a doua zi după înmormântare a fost la plajă şi la cinema, ba chiar s-a culcat cu prietena sa. Îi spune avocatului său că acestea nu au nici o legătură cu procesul său, dar i se atrage

atenția că „se vede cât de colo” că n-avusese „până în prezent de-a face cu justiția.” (Camus, A., 1993: 60)

Tema culpabilității inexplicabile, datorată nerespectării unor reguli neclare şi marcată de semnul absurdului apare în literatura universală şi la Kafka, în *Procesul* şi *Castelul*. Caracterul său străin se datorează unei culpe şi anume, cea de a nu fi ca ceilalți, de a fi străin. Aflat la tribunal, este privit cu atâta ostilitate încât, „pentru prima oară de ani de zile, am simțit nevoia stupidă să plâng pentru că mi-am dat seama cât de mult mă urau toți aceşti oameni.” (Camus, A., 1993: 74) El înțelege că e vinovat, dar nu ştie care este vina sa. El nu are nevoie de ceilalți şi nu face nici o încercare de a se apropia de ei şi tocmai aceasta este vina sa. El se crede la fel ca ceilalți, dar între el şi lume este un divorț absurd. Meursault este înstrăinat însă şi de sine însuşi, e o victimă a propriei sale naturi. Ajunge să se piardă datorită indiferenței sale profunde. Îşi dă seama că nici avocatul său nu îl înțelege şi este supărat pe el şi doreşte să îl asigure că este „la fel ca toată lumea, exact ca toată lumea.” (Camus, A., 1993: 60) Gândeşte însă că toate acestea nu erau de mare folos şi renunță din lene. Procurorul general „nu se temea s-o spună, oroarea pe care i-o inspira această crimă pălea aproape în fața aceleia pe care o resimțea în fața insensibilității mele. Tot după părerea lui, un om care o ucide moralmente pe mama lui se excludea din societatea oamenilor, ca şi acela care ridică o mână ucigaşă asupra celui ce-i dăduse viața.” (Camus, A., 1993: 80) Tot la tribunal, i se pare că este socotit inteligent şi nu înțelege cum „calitățile unui om obişnuit puteau deveni acuzații zdrobitoare împotriva unui vinovat.” (A. Camus, 1993: 79)

N. Balotă consideră că absurdul în perspectiva lui Camus nu este în mod esențial tragic, el putând fi cel mult o matrice a tragicului. Prin urmare, deşi Meursault nu cunoaşte salvarea, moartea sa nu este tragică, deoarece nu implică sacrificiul de sine, nici condamnarea în numele unei justiții mai înalte. De asemenea, îi lipseşte acesteia elementul superior de mântuire, de purificare şi de aceea el o percepe ca fiind mai degrabă grotescă. Absurd grotesc observă criticul amintit şi în operele lui Beckett sau Eugen Ionescu. Grotescă i se pare şi scena înmormântării, cu sicriul păzit de o infirmieră arabă care purta un batic de culoare țipătoare, cu portarul

care intră gâfâind, gata să descopere sicriul, cu bătrânii care urmează să vegheze moarta costumați ridicol. „Meursault n-are, desigur, conştiința comicului în orele înmormântării mamei sale, dar privite de la distanță, prin capătul binoclului care distanțează lucrurile, micşorându-le (cum va spune Tarrou în *Ciuma*), lucrurile îşi revelează subit aspectul grotesc.” (Balotă, N., 1971: 313-318) Criticul consideră moartea eroilor lui Camus o sinucidere, o moarte voluntară. Deoarece se datorează unui mecanism absurd, ea rămâne absurdă şi nu poate dobândi o demnitate tragică. Şi totuşi, eroii lui Camus nu sunt străini de „sentimentul tragic al vieții” descris de Unamuno, sentimentul opoziției dintre rațiune şi viață, între aspirațiile omului şi determinismele la care este supus. Omul aflat în exil nu este ajutat nici de lumea în care trăieşte, nici de semenii săi, nici de Dumnezeu. Neînțelegerea, imposibilitatea de a comunica cu cei din jur provoacă tragicul.

Ion Vitner (1968: 182) nu-l percepe pe Meursault ca o imagine a insensibilității şi impasibilității, ci ca o „cristalizare, pe urmele lui Joseph K. din *Procesul* lui Kafka, a fenomenului derelicțiunii”: „Soarta mea fusese hotărâtă, fără a mi se cere părerea”, spune Meursault. În universul absurd el se simte un simplu figurant. Este „un simbol al omului modern reflectat de conştiința burgheză, ca un robot prins într-un angrenaj implacabil; un exilat pe acest pământ, despuiat în fața iubirii, a prieteniei, a ambiției, a interesului; un om părăsit, nici bun, nici rău, nici moral, nici imoral, inocent ca şi Idiotul lui Dostoievski, pentru că nu are ce să justifice.” (Lipatti, V., 1967: 196)

Meursault suferă din cauză că nu poate comunica cu ceilalți, el nu este înțeles. Neînțelegerea înseamnă o lipsă de contact existențial şi provoacă tragicul. Acesta poate fi evitat atunci când dialogul este posibil.

Fiind aruncat în lume, Meursault simte că trebuie să-şi conserve existența. El simte impulsurile existenței cu o mare acuitate a simțurilor şi trăieşte cu o intensitate inegalabilă. Dar se simte un intrus în această viață, pe care o priveşte cu scepticism. În relația sa cu lumea el este străbătut de grija care apare şi la Heidegger. El priveşte viitorul cu îngrijorare şi se simte permanent *culpabil.* Are impresia că orice ar face, într-un fel trebuie să fie de vină şi de aceea simte nevoia unei disculpări. Confesându-se, el rosteşte mereu: „Nu este vina mea”. Lumea din jur este o combinație de reguli

scrise şi nescrise, care trebuie respectate şi datorită cărora poate cădea oricând în greşeala de a nu le respecta. El are deci conştiința existenței regulilor, dar nu le cunoaşte în totalitate pentru că nu le găseşte nicăieri formulate cu precizie. De aici decurge vina individului şi, în acelaşi timp, lipsa lui de vină reală. Portarul spune la proces că Meursault nu voise să-şi vadă mama moartă, că dormise şi că băuse atunci cafea cu lapte. Simți atunci cum această relatare revolta toată sala şi pentru prima dată simte că este vinovat. (Camus, A., 1993:74)

Meursault se disculpă în fața patronului pentru că trebuie să-şi întrerupă munca pentru a participa la înmormântarea mamei sale, spunându-i: „N-am nici o vină!" (Camus, A., 1993:27) Firesc, el este trist, dar totodată înspăimântat de ritualul înhumării şi de necesitatea de a se învoi de la muncă. La azil are impresia că directorul îl învinuieşte pentru faptul de a-şi fi internat mama acolo. Se simte vinovat că nu doreşte să-şi vadă mama pentru ultima dată. Când simte nevoia de a fuma o țigară ezită, pentru că nu ştia dacă o poate face în prezența mamei sale, apoi crede că nu are nici o importanță şi fumează împreună cu portarul instituției. Pe bătrânii care veghează la căpătâiul mamei sale îi percepe ca pe o instanță de inculpare. Are impresia că rolul lor este de a-l judeca. (A. Camus, 1993:31) A doua zi după înmormântare se întâlneşte cu o prietenă, Marie, care este uimită când află că mama lui murise cu puțin timp în urmă. El este gata să se scuze din nou: „Mi-a venit să-i spun că nu e vina mea, dar m-am oprit pentru că m-am gândit că la fel îi spusesem şi patronului meu. Asta nu însemna nimic. Oricum, întotdeauna eşti puțin vinovat" (A. Camus, 1993:37)

Având sentimentul culpabilității în raport cu codul convențiilor sociale, Meursault nu pune întrebări. El doar răspunde la întrebări cu o corectitudine perfectă pentru că el evită să „pară" într-un anume fel, el doreşte „să fie" aşa cum este. Uneori Meursault se disculpă, alteori el adoptă expresia indiferenței. Îi este egal dacă va fi sau nu prieten cu Raymond („m-a mai întrebat dacă vreau să fiu prietenul lui. I-am spus că-mi era totuna; a părut mulțumit."), dacă va depune mărturie pentru acesta („Mie asta îmi era totuna, dar nu ştiam ce trebuie să spun."), sau dacă se va căsători sau nu cu Maria („Am spus că îmi este totuna şi că puteam s-o facem dacă vrea").

Dar Maria, o altă ființă inocentă, intuieşte onestitatea din vorbele prietenului său, îi declară că îl iubeşte aşa cum este, conştientă fiind însă de faptul că într-o zi va fi dezgustată din aceleaşi motive. (Camus, A., 1993:41, 46, 49)

Singurătatea şi tăcerea îl provoacă la confruntări cu sine însuşi. Meursault trăieşte reveria dureroasă asupra existenței, în liniştea orelor de duminică. Descrie universul interior al omului sărac, obişnuit cu rutina muncii de zi cu zi şi care nu-şi găseşte rostul în timpul orelor de odihnă şi îşi umple timpul cu activități întâmplătoare: „M-am gândit că e duminică şi asta m-a plictisit: nu-mi place duminica. Atunci m-am întors pe partea cealaltă în pat, am căutat în pernă mirosul sărat pe care părul Mariei îl lăsase şi am adormit până la zece. (…) După-masă, m-am cam plictisit şi m-am învârtit de acolo până acolo prin apartament." (Camus, A., 1993: 37) Apoi iese pe balcon. Figurile umane care se perindă în fața lui pe stradă sunt descrise cu minuțiozitate, fapt care indică interesul pentru om. În acele momente el nu se mai simte un străin, ci un spectator care are posibilitatea de a intra în comuniune cu lumea ce-l înconjoară. În contact cu forfota străzii sentimentul culpabilității dat de mecanismul vieții sociale se estompează. Când este transportat de la Palatul de Justiție recunoaşte „parfumul şi culoarea serilor de vară", zgomotele oraşului pe care îl iubea îi par familiare şi îi amintesc de vremuri în care se simțea mulțumit. „Pe atunci mă aştepta întotdeauna un somn uşor şi fără vise. Şi totuşi, ceva se schimbase de vreme ce, odată cu aşteptarea zilei de mâine, am aflat, la întoarcere, celula mea." (Camus, A., 1993: 78) În timpul unui proces aude trompeta vânzătorului de înghețată. „M-au năpădit amintirile unei vieți care nu-mi mai aparținea, dar în care aflasem cele mai sărace şi mai durabile bucurii: miresme de vară, cartierul care-mi plăcea, un anumit cer de seară, râsul şi rochiile Mariei." (Camus, A., 1993: 82)

Există un grup de oameni în mijlocul cărora Meursault nu se simte un „străin", grup format din oameni simpli precum Celeste, patronul bistro-ului, bătrânul Salamano, colegul său de birou, Emmanuel. Aceştia comunică „în tăcere" în cea mai mare parte, ferindu-se să vorbească pentru a nu spune nimic, dar se sprijină la nevoie cu o vorbă bună, caldă sau ascultându-l pe cel aflat în suferință.

Sentimentul culpabilității îi dispare în fața naturii: „Era foarte cald în birou şi seara, plecând, am fost bucuros să mă întorc acasă mergând încet de-a lungul cheiurilor. Cerul era verzui, mă simțeam bine” (Camus, A., 1993: 40) El se destinde în fața naturii, liniştea lăuntrică cuprinde şi meditația sa, care cunoaşte în unele momente accente lirice.

Conflictul cu statul burghez, cu lumea convențiilor morale, judiciare, religioase constituie partea a doua a romanului, în care Meursault trece din umanitate în sfera inumanității, ipocriziei, a culpabilității absolute şi care dă startul procesului extraneității celui care doreşte să-şi apere puritatea, inocența, onestitatea. La tribunal nu se pune accent pe crima săvârşită, pe motivele ei. Nu este sancționat actul crimei întâmplătoare, ci întreaga existență a eroului. El este găsit vinovat de insensibilitate, din cauza comportării la înmormântarea mamei sale: nu a plâns, a băut o cafea şi a fumat în apropierea trupului ei neînsuflețit, a avut o legătură cu Maria a doua zi după înmormântare, dar şi din cauza necredinței sale religioase. De asemenea, este acuzat de un „vid interior” care ar ameninta să devină o prăpastie periculoasă pentru societate. Procurorul îl vede pe Meursault ca pe un monstru care nu are nici o legătură cu regulile societății în care trăieşte şi cere pentru el pedeapsa capitală: „Procurorul s-a întors atunci spre juriu şi a declarat: *Acelaşi om care a doua zi după moartea mamei sale se deda celui mai ruşinos desfrâu a ucis pentru motive uşuratice şi pentru a pune capăt unei istorii incalificabile de moravuri*.” (Camus, A., 1993: 77) Procurorul spuse că lipsa de suflet la Meursault devine o prăpastie în care societatea se poate prăbuşi. Considera că „un om care o ucide moralmente pe mama lui se excludea din societatea oamenilor” şi că acuzatul se făcea vinovat şi de crima care urma să fie judecată în următoarea zi. (Camus, A., 1993: 80) Procesul eroului devine un mecanism distructiv implacabil, surd, absent la realitatea prezentată de apărare. Mărturiile apărării sunt întoarse împotriva lui Meursault. Cuvintele Mariei au fost preluate în sens acuzator. Tragicul absurdului apare în această scenă, iar Maria, neputând suporta caracterul său sfâşietor a izbucnit în plâns şi a fost evacuată din sală.

Cu toate acestea, Meursault nu este complet lipsit de sensibilitate. El şi-a internat mama la azil pentru că nu avea bani să o întreţină, dar şi pentru că nu mai aveau nimic să îşi spună şi impasibilitatea cu care afirmă aceasta ar putea ascunde o rană mai veche, o umilinţă resimţită cândva şi care s-a cicatrizat prost. El a fost ambiţios, a vrut să facă studii superioare, dar nu aminteşte motivele pentru care nu şi-a îndeplinit această năzuinţă şi de atunci tot ce se întâmplă îi este egal. Trăia în sărăcie, rănit în orgoliul său şi este stingherit de întrebarea preşedintelui dacă suferise când i-a murit mama, pentru că făcea apel la sentimente intime. Refuză să declare convenţional că suferise. Spune orgolios şi lipsit de sentimentalism doar că nu mai aşteptau nimic unul de la altul, dar nici de la alţii, de fapt. El nu doreşte să se înduioşeze public asupra unui subiect dureros. Îşi încheiase într-un fel socotelile cu societatea, nu mai avea nici o pretenţie, dar nici ea vreun drept asupra lui şi de aceea refuză să facă vreo concesie convenienţelor sociale. Rănit în simţămintele sale, el s-a închis în sine. G. Horodincă (1970: 128) observă că Străinul face parte „din rasa oamenilor în care, din motive necunoscute, răul s-a atrofiat şi a dispărut (de unde şi irealitatea lor), în care hipertrofia unei calităţi le-a copleşit personalitatea, stârnind teama şi ura semenilor.”

Meursault are oroare de convenţional. El apără adevărul, chiar şi atunci când adevărul însuşi îl pune în primejdie, cum s-a întâmplat cu declararea lipsei sale de credinţă religioasă, cauzată de faptul că el poate trăi spiritual doar concretul existenţei. Anchetatorul judiciar îl numeşte „Antechristul” (Camus, A., 1993: 64) şi declaraţia lui Meursault va conta mult în constituirea rechizitoriului şi a sentinţei. Este condamnat la moarte pentru că nu face jocul social, el fiind străin de societatea în care trăieşte. El spune adevărul, refuză să-şi ascundă sentimentele şi din această cauză societatea se simte ameninţată. Este un om care acceptă să moară pentru adevăr, fără a adopta însă vreo atitudine eroică. El este străin societăţii în care trăieşte şi rătăceşte, solitar, la periferia vieţii.

Avocatul apărării fusese numit din oficiu şi nu avea nici el o părere prea bună despre cel acuzat. El dezaprobă însă şi modul în care este judecat clientul său, exclamând, la un moment dat: „Iată imaginea însăşi a acestui proces. Totul e adevărat

şi nimic nu e adevărat!" (Camus, A., 1993: 75) Prin aceste cuvinte el a caracterizat modul în care au loc procesele în societatea vremii. Procesul lui Meursault indică, de fapt, geneza absurdului, ruptura care are loc într-un context aparent unitar. Ordinea socială dă impresia de absurditate şi se extinde treptat la întreaga existență umană. În cazul lui Meursault este vorba despre ruptura dintre universul omului simplu, pe de o parte şi cel al societății constituite şi al apărătorilor ordinii sale riguroase, pe de alta. Adevărul simplu, nefalsificat este zdrobit de adevărul caracterizat de ipocrizie, al anchetatorilor, care-şi canalizează pledoaria pe „vidul interior" al acuzatului, condamnându-l pe acesta la moarte nu pentru crima săvârşită, ci pentru manifestările insensibilității sale față de regulile şi ritualurile lumii burgheze. Aflând că Meursault nu cunoştea vârsta exactă a mamei sale, că nu voise să o vadă moartă, nu plânsese deloc şi plecase imediat după înmormântare, „preşedintele l-a întrebat pe avocatul general dacă n-are de pus întrebări martorului şi procurorul a exclamat: „O, nu, e destul", cu o asemenea izbucnire şi cu o asemenea privire triumfătoare" în direcția inculpatului încât, pentru prima oară de ani de zile, acesta a simțit nevoia să plângă, dându-şi seama cât de mult îl urau acei oameni. (Camus, A., 1993: 74)

Crima săvârşită de Meursault este caracterizată ca „o întâmplare nefericită" de către Celeste. Şi totuşi, ea constituie cauza ciocnirii dintre lumea eroului şi universul justițiar. Din acest punct de vedere, *Străinul* seamănă cu *Procesul* lui Kafka, ambele prezentând sentimentul extraneității, cu implicațiile sale tragice şi care-şi are punctul de plecare în divorțul dintre lumea omului simplu, inocent şi cea a forțelor unui univers oprimator şi distructiv. La Camus problema este prezentată fără implicațiile fantastice şi iraționale care apar la Kafka. Din contră, este realizată analiza riguroasă a unei lumi şi a unei gândiri.

Meursault evoluează de la platitudine şi mediocritate aparentă la sublim. Şi viața sa de dinaintea procesului fusese îngrădită. Meursault intuia şi înainte de a fi cu adevărat închis zidurile şi gratiile inaparente care îl înconjurau, care îi îngrădeau libertatea. Se străduieşte să se acomodeze, dar zidurile detenției sale permanente se strâng în jurul său din ce în ce mai mult. Se desprinde o notă de sublim în ultima parte a romanului, care surprinde această acomodare. Eroul opune lumii judiciare

aspre inocența sa, adevărul său. El refuză ipostaza dreptcredinciosului şi al iubitorului, chiar dacă aceasta putea schimba evoluția procesului său. Trecerea la condiția de deținut îl obligă pe Meursault la o nouă acomodare, care se realizează în câteva luni, după care rămâne doar cu gândurile sale de prizonier: „La începutul detenției mele, lucrul cel mai greu consta în faptul că aveam gânduri de om liber. De exemplu, mă apuca dorința de a fi pe o plajă şi de a coborî spre mare. Imaginându-mi murmurul valurilor sub tălpi, pătrunderea trupului în apă şi senzația de eliberare pe care o regăseam întotdeauna, simțeam, dintr-o dată, cât de strâmte erau zidurile închisorii mele. Dar aceasta nu a durat decât câteva luni. Pe urmă nu am avut decât gânduri de prizonier." (Camus, A., 1993: 66) Îşi dă seama că era acasă în celula sa şi că viața lui se oprea acolo. (Camus, A., 1993: 64) S-ar fi putut adapta şi la viața în scorbura unui copac, dacă era nevoie. Pe rând, îndepărtează dorința trupului Mariei, apoi a ideii de femeie, apoi dorința de a fuma. Ba mai mult, el duce o luptă tăcută pentru anihilarea curgerii timpului, din care iese, în cele din urmă, victorios. „Mă gândeam atât de mult la o femeie, la femei, la toate cele pe care le cunoscusem, la toate împrejurările în care le iubisem, încât celula mea se umplea de toate chipurile şi se popula de dorințele mele. Într-un sens, asta mă dezechilibra. Dar într-altul, asta făcea să treacă timpul." (Camus, A., 1993: 67) În strâmtoarea celulei prezențele concrete din existența sa liberă se pierd şi lui Meursault îi rămân doar amintirile, fantome eliberatoare ale vieții trăite, care îl readuc pe prizonier în circuitul meditativ al existenței sale trecute. Viața are pentru Meursault o valoare deosebită, este prezența tutelară în conştiința sa. Trăirile eroului sunt intense. Amintirile sale sunt suficiente pentru a nu fi doborât de plictiseală, după cum afirmă Meursault însuşi. Se gândea la camera sa, amintindu-şi de fiecare obiect, de fiecare detaliu. Şi somnul îl ajută în acest demers. Ajunge să doarmă între şaisprezece şi optsprezece ore pe zi şi îi mai rămâneau astfel „şase ore de omorât cu mesele, nevoile fizice, amintirile şi povestea cehului" (Camus, A., 1993: 68), poveste pe care o citise dintr-o bucată veche de ziar pe care o găsise la scândura patului şi care îi întăreşte convingerea că nu trebuie niciodată să te prefaci. Când paznicul îi spune într-o zi că se află în închisoare de cinci luni, îl crede, dar nu îl înțelege. Pentru el era mereu aceeaşi zi care

se desfăşura în celulă şi acelaşi țel pe care îl urmărea. Cu luciditate, el ajunge în pragul învingerii chiar a ideii de moarte. Presupunând că recursul său era respins, înțelegea că urma să moară. „Mai repede decât alții, era evident. Dar toată lumea ştie că viața nu merită să fie trăită. (…) Tot eu muream, fie acum, fie peste douăzeci de ani. (…) De vreme ce murim, cum şi când nu are importanță, e evident. Deci, (şi greu e să nu pierzi din vedere tot ceea ce acest „deci" reprezenta ca raționament), deci, trebuia să accept respingerea recursului meu." (Camus, A., 1993: 87) Are loc însă întâlnirea cu preotul închisorii, care îl vizitează împotriva voinței eroului, pe care acesta îl identifică cu universul asupritor care l-a condamnat la moarte. Întâlnirea dintre cei doi constituie momentul în care Meursault, funcționarul modest, devine erou. (Vitner, Ion, 1968: 199) Acesta observă chipul preotului. Brațele acestuia, „fine şi muşchiuloase", sunt asemănate de către Meursault cu „două fiare agile" (Camus, A., 1993: 88), semn al opresiunii sistemului din care preotul făcea parte. Dialogul dintre cei doi se desfăşoară gradat. La început, Meursault respinge calm ideea de izbăvire prin credință, pentru ca mai apoi să-l prindă pe preot de guler, scuturându-l şi reproşându-i toată existența sa absurdă. Acest gest de violență face trecerea de la meditația pasivă la revolta activă generată de luciditate şi îndreptată împotriva absurdității şi a efectelor sale inumane. Revolta eroului marchează ciocnirea a două universuri antagonice. Meursault îl simte pe preot de partea celorlalți şi refuză să îi spună „părinte". Îi interzice acestuia să se roage pentru el pentru că moartea era o certitudine pentru el şi nimic nu mai avea importanță. G. Horodincă (1970: 129) arată că „abia la sfârşit avem certitudinea că ne aflăm în fața unei atitudini voite, expresie a unei concepții despre viață şi răspuns îndelung meditat al unui om care, prin condiția sa metafizică şi istorică, se simte împiedicat să-şi satisfacă nevoia de absolut şi care refuză cu o rigoare desăvârşită orice paliativ, orice consolare."

În finalul romanului nota de sublim este intensificată. Înainte de săvârşirea execuției şi, implicit a dispariției sale, Meursault îşi doreşte doar reîntoarcerea la lumea care îl alungase. El a aparținut cândva acestei lumi, a trăit cu acuitate valorile ei, a ignorat posibilitatea existenței unui alt tărâm şi a unor valori spirituale pe lângă

cele umane. Ultimul gând al lui Meursault este închinat universului care l-a înstrăinat împotriva voinței sale.

Camus însuşi afirmase că *Străinul* prezintă istoria unui om care, chiar dacă nu are o atitudine eroică, acceptă să moară pentru adevăr. Contactul cu moartea este experiența care declanşează conştiința exilului atât în cazul în care e vorba despre moartea altcuiva, cât şi dacă se apropie clipa propriei morți. Este o experiență dublă întâlnită în acest roman. Mai mult, *Străinul* descrie nuditatea omului în fața absurdului. Fundalul întregului roman îl constituie moartea; în acest context se declanşează absurdul, din proiectarea unei existențe plate, aparent inutilă: are loc moartea mamei, datorată epuizării resurselor biologice, apoi moartea eroului, din cauza epuizării resurselor de echitate ale întregii societăți. Meursault a reacționat cu timiditate la moartea mamei sale, fiind incapabil să intuiască în întregime fenomenul, deoarece acesta fusese trăit de altcineva. El reacționează însă cu violență în fața propriei dispariții, când îşi dă seama că nu mai poate face nimic altceva decât să aştepte clipa finală. Între aceste două momente a fost distrus echilibrul vieții sale indiferente prin uciderea unui necunoscut. El pătrunde astfel în zona înțelegerii destinului căruia trebuie să i se supună, în zona revoltei, a gândirii tragice. Sub raportul conştiinței tragice, deosebit de impresionantă este legătura dintre revoltă şi moarte. Asasin involuntar, Meursault se revoltă împotriva pierderii existenței, înfuriindu-se pe preotul care îi oferă calea mântuirii spirituale. El este un necredincios şi se abandonează indiferenței lumii care îl condamnase: „Ca şi cum această imensă furie m-ar fi despovărat, m-ar fi golit de speranță, în fața nopții încărcată de semne şi de stele, mă deschideam pentru prima dată caldei indiferențe a lumii. În senzația că este atât de aidoma mie, atât de fraternă, în cele din urmă am simțit că fusesem fericit şi că mai eram încă. Pentru ca totul să se termine cum trebuie, pentru ca să mă simt mai puțin singur, nu-mi rămânea decât să-mi doresc o mulțime de spectatori în ziua execuției mele, care să mă întâmpine cu strigăte de ură." (Camus, A., 1993: 92)

Străinul lui Camus este o ființă fără minciună, aproape nereală şi neaparținând lumii. Străinul trăieşte o sfâşiere metafizică în fața splendorilor lumii de care era frustrat şi se revoltă împotriva destinului său ca împotriva unui zeu crud şi

orb. Personaj realist, modest, lipsit de ambiție, el se transformă în Christ. Caracterul său este onest, dar negativ, el reprezintă raporturile omului cu lumea modernă, meditează asupra condiției general-umane, asupra străinătății şi a exilului. El recunoaşte că simte mai mult lehamite decât regret în ce priveşte crima săvârşită şi această nuanță îl condamnă. Duce onestitatea până la limită, refuzând să facă jocul celor din jur şi să exagereze realitatea sentimentelor sale şi astfel celorlalți le pare un monstru moral, un străin venit parcă din altă lume, care seamănă în jurul său nedumerire şi teamă.

Pierre de Boisdeffre (1972: 117) observă rezonanța profund umană a lui Meursault care, „țap ispăşitor al unei societăți de farisei şi de Pilați, atinge existența autentică în momentul în care chiar excesul de nedreptate ce i se face îl împinge la revoltă. Căpătând, la piciorul eşafodului, conştiința mizeriei lui, îşi cucereşte demnitatea de om.” Este vorba despre o umanitate absurdă, o neînțelegere tragică ce aruncă în lume ființe care nu au cerut să trăiască şi care au nevoie de ceva care nu este din această lume.

Camus spunea că Meursault este singurul Christ pe care-l merităm, este eroul care acceptă să moară pentru un adevăr negativ, pentru lipsa de transcendență, pentru înlăturarea convenienței, ipocriziei, neadevărului, a ambiției sociale, a consolării false a religiei. Pentru el, singurul adevăr stă în om şi totul trebuie început de la cunoaşterea acestui adevăr. El este condamnat nu pentru crimă, ci pentru revolta sa, o revoltă care nu face altceva decât să nege. Gândul morții este un avertisment de a se mărgini la înțelepciunea prezentului, deoarece totul e zdruncinat din temelii. Absurditatea morții posibile dezminte ideea modului de a acționa ca şi cum totul ar avea un sens. Meursault suferă o prefacere în ultimele clipe ale vieții sale, dintr-o ipostază a lui Cain se va transforma într-un apologet al „nunții” (Petrescu, L., 1979: 179), al solidarității cu lumea, al eliberării de scopuri: „Şi eu, la rândul meu, m-am simțit gata să trăiesc iar totul de la început. Ca şi cum această furie m-ar fi izbăvit de tot răul, m-ar fi golit de speranță, în fața acestei nopți încărcate de semne şi de stele, mă deschideam pentru prima oară tandrei indiferențe a lumii. Simțind-o atât de

asemănătoare mie, atât de frățească în sfârşit, mi-am dat seama că fusesem fericit şi că mai eram.” (Camus, A., 1993: 92)

„Marele merit al lui Camus – remarcă Pierre de Boisdeffre (1972: 119) – este de a fi ştiut să exprime sensibilitatea tragică a epocii cu o sobrietate clasică şi de a fi depus mărturie fără a-şi trăda niciodată arta.”

Meursault este în această operă literară *pacientul tragic*, străin de tot ce îl înconjoară. El e un om golit de trăire interioară, redus la contacte senzoriale doar, cu lumea, un funcționar mediocru, insensibil la realitatea înconjurătoare.

Vina lui constă în nerespectarea unor reguli neclare ale societății (şi din această cauză nu îşi cunoaşte vina), în iubire, în necredința religioasă, în uciderea unui om, în întreaga sa existență.

Limitele pe care le tentează el sunt moartea, dispariția, dar şi solitudinea, experiența înstrăinării, care este o experiență a omului care trăieşte într-o situație-limită.

Agentul tragic este personificarea limitei sub forma iubirii (relația cu femeia este alienată, damnată şi dă naştere tragicului), a lumii şi a destinului absurd (percepute ca forțe ostile), a lipsei de claritate (de care eroul are atâta nevoie).

Conflictul tragic este generat de disperare şi absurd, care sunt esență a tragicului, de lipsa de orizont şi de speranță. Meursault are conştiința exilului şi este supus fenomenului alienării în societatea capitalistă. Un alt conflict este provocat de iubirea imposibilă, alienată, damnată.

Dintre ipostazele tragicului în romanul *Străinul*, amintim divorțul dintre om şi viața sa, care generează sentimentul absurdității, conflictul dintre iraționalitatea lumii şi dorința de claritate a individului, neînțelegerea imposibilității de a comunica cu ceilalți, neînțelegere care provoacă tragicul.

2.4. Jean-Paul Sartre – tragicul ca act de opțiune

O. Drimba (1996: 158) remarca faptul că la baza întregii opere a lui Jean-Paul Sartre stau idei precum „tragismul existenței într-o lume fără Dumnezeu, refuzul

conformismului social, omul realizându-se prin actele sale, o morală a libertății, a solidarității cu cei oprimați". Sartre a încercat să-şi găsească prin scris o identitate proprie, să se descopere: „Scriind existam, scăpam de oamenii mari: dar nu existam decât pentru a scrie, iar dacă spuneam eu, asta însemna eu, cel care scriu." (Sartre, J.-P., 2005: 133) Opera sa este centrată în jurul preocupării de a scruta destinele omenirii din perspectiva unei conştiințe individuale, cea a intelectualului, a filosofului existențialist. În *Greața*, el se comportă ca un „secretar de conştiință", arată R. Munteanu (prefață la Sartre, J.-P., 1981: X), deoarece înregistrează reacțiile sale zilnice în raport cu faptul banal. „Mă întorceam în simbolicul etaj şase, respiram din nou aerul rarefiat al Literaturii, Universul se întindea la picioarele mele şi orice lucru cerea cu umilință să i se dea un nume, să i-l dai însemna totodată să-l creezi şi să-l stăpâneşti. Fără această iluzie esențială n-aş fi scris niciodată." (Sartre, J.-P., 2005: 72) Scriitorul a dat prioritate experienței trăite de individ, în viziunea sa omul fiind un proiect în acțiune. A dorit să contribuie la eliberarea omului, problemă pe care o privea ca pe una socială şi astfel a trecut de la considerarea individului ca centru al existenței la tratarea problemelor acestuia şi în funcție de condiționarea lui socială. Sartre vorbeşte de „libertatea de alegere" a individului. El consideră că, dincolo de influențele exterioare, de condiționarea sa socială, individul are o libertate teoretică şi prin urmare poate face o alegere în orice împrejurare, chiar şi sub formă de libertate negativă. Omul este liber prin însăşi existența sa terestră, fără un alt imperativ moral din afară decât cel pe care singur îl adoptă şi este în acelaşi timp responsabil de sensul pe care-l va da libertății. Sartre nu este de părere că omul trebuie să fie liber să aleagă sau nu, el spune că el este responsabil de această alegere. Nu este liber să aleagă, ci este angajat, el trebuie să parieze, chiar şi refuzul de participare este o alegere. Libertatea este considerată de Sartre un blestem, dar şi unica sursă a măreției omeneşti. El a încercat să le demonstreze oamenilor că sunt „condamnați la libertate", într-o perioadă grea din istoria omenirii. Instalarea nazismului în Germania, în 1933, a însemnat începerea unui deceniu tragic, care a cunoscut o serie de etape ale unei conflagrații mondiale: războiul din Spania, desfăşurat între 1936-1939, Anschluss-ul Austriei (1936), marea agresiune din răsărit,

căderea Franței. Agresorul era extrem de brutal, legitimând tortura, asasinatul, genocidul. În aceste condiții, popoarele Europei se aflau în fața unor situații-limită.

Romanul *Greața*, publicat în 1938, este fără acțiune şi fără conflict psihologic. A marcat în romanul francez sfârşitul unei opere şi începutul alteia noi. Anticipează ,,noul roman". Un cântec cântat de o negresă într-o seară îl face pe Roquentin să se gândească la o justificare a existenței prin artă, sau să scrie o carte dură, care să-i facă pe oameni să se ruşineze de existența lor. *Greața* este o carte de răspântie, constituind sfârşitul estetismului, al ,,actului gratuit".

Scriitorul francez utilizează în acest roman tehnica manuscrisului găsit, pentru realizarea iluziei de autenticitate. Ne este prezentată devenirea gândirii lui Antoine Roquentin până la stadiul de comportament creator, în care eroul investeşte cu sensuri anumite fenomene şi chiar propria viață. În conştiința acestuia lumea ca haos se confruntă cu încercarea omului de a raționaliza existența, de a ordona lucrurile şi fenomenele. El încearcă să depăşească starea de somnolență în care se găsea, de trăire neautentică şi începe să scrie ceea ce vede şi constată zilnic, într-un jurnal, să claseze toate faptele, chiar şi pe cele mai mărunte. Roquentin a încercat să scrie o carte despre viața domnului de Rollebon, un personaj istoric. El abandonează însă această c arte, dar se dedică scrierii jurnalului, activitate considerată cu adevărat salvatoare, ,,adevărata carte" (Mavrodin, I., pref. la Sartre, J.-P., 1990: 14), iar revelația ,,greții" are loc în şi prin scriitură.

Tema ,,salvării prin artă" este tratată în acest roman, ca angajare pe calea cunoaşterii artistice, care înseamnă facere, o acțiune salvatoare, pentru Sartre singura în măsură să justifice existența ființei umane şi să o sustragă contingenței, hazardului, în acea vreme. ,,Adevărul e că nu pot lăsa tocul din mână: cred că vine Greața şi am impresia că o întârzii scriind. Aşa că scriu tot ce-mi trece prin cap", gândeşte A. Roquentin. (Sartre, J.P., 1981: 223) O altă cale de salvare ar fi fost muzica, dar el îi consideră ,,imbecili" pe cei ,,care-şi găsesc consolarea în artele frumoase, (...), îşi închipuie că sunetele captate se scurg în ei, dulci şi hrănitoare şi că suferințele lor devin muzică, la fel ca acelea ale tânărului Werther; îşi închipuie că frumusețea îi compătimeşte. Imbecilii!" (Sartre, J.P., 1981 : 224) Ascultând melodia preferată,

„Some of these days", se gândeşte la cel care a compus-o şi la cea care o interpretează, gândeşte „prin melodie, prin sunetele albe şi acidulate ale saxofonului" şi conchide: „uite doi care s-au salvat: evreul şi negresa. Salvați. Poate că s-au crezut pierduți cu desăvârşire, înecați în existență." (Sartre, J.P., 1981 : 228-229) Ar încerca şi el să se salveze. Nu prin muzică, printr-o carte, „dar nu o carte de istorie, acelea vorbesc despre ceea ce a existat – niciodată un existent nu poate justifica existența altui existent." O carte care „ar trebui să fie frumoasă şi dură ca oțelul şi să-i facă pe oameni să se ruşineze de existența lor." (Sartre, J.P., 1981 : 230) Citind romanul, oamenii s-au gândit la cel care l-a scris, la viața acestuia şi astfel ar fi salvat.

În jurul vârstei de cincizeci de ani, însă, Sartre constată cu dezolare că scrisul, chemarea destinului său a fost o iluzie, din care începe să se trezească. „Succesul intelectual, social, reuşita nu pot face însă uitată ideea unui inevitabil eşec, care este însăşi trecerea existenței noastre. *Salvarea* omului prin creație artistică i se pare astăzi, după o îndelungată activitate, iluzorie. Altfel scriitorul ar fi, în comparație cu ceilalți oameni, un „privilegiat", idee pe care Sartre nu ar accepta-o niciodată. Existența, conform doctrinei sale filosofice, este gratuită, salvarea din gratuitatea ei primară, imposibilă" (Horodincă, G., 1970: 114).

Sartre încearcă prezentarea unor căi ale libertății, care apar, însă mai degrabă impasuri ale libertății, pentru că, aşa cum chiar scriitorul însuşi afirma, libertatea nici nu poate fi concepută într-o societate cu clase, singura acțiune autentică ce este întreprinsă într-o asemenea societate fiind „dezalienarea". De aceea opera beletristică a lui Sartre este considerată de critică o virulentă operație de dezalienare. Şi personajul său, Roquentin, ezită între două soluții: cartea, care ar putea fi o operă de dezalienare, după cum spunea chiar Sartre, sau arta. Libertatea reală autentică trebuie să aibă ca atribute adeziunea şi construcția. La Sartre însă libertatea este goală de conținut, este contingență absolută, alegerea şi decizia fiind caracterizate de indeterminare totală. Antoine Roquentin, personajul principal al romanului *Greața*, nu se considera a fi liber pentru că nu putea să facă ceea ce voia. Omul liber este, după existențialişti, cel care nu crede în consecința actelor sale, iar prin faptul că admite că actele sale au consecințe, individul atribuie mai multă realitate lumii decât

lui însuşi şi ajunge inevitabil la îngroparea propriei sale libertăți. În timp, în urma experienței tragice din cel de-al doilea război mondial, a ocupației, a rezistenței şi a războiului rece, Sartre a încercat convertirea libertății pentru nimic într-o libertate pentru ceva, el realizând faptul că este obligat să dorească libertatea atât pentru el cât şi pentru ceilalți. Personajele lui din această perioadă au o serie de tentative de a depăşi situația inautentică a lui Roquentin, care era dominat de greață şi dezgust în fața existenței. „Eu sunt singur – medita Roquentin – pe strada albă mărginită de grădini. Singur şi liber. Dar această libertate seamănă întrucâtva cu moartea" (Sartre, J. P., 1981: 201). Sartre a introdus în roman programul său filosofic referitor la relația dintre conştiință şi existență. Literatura sa nu a fost totuşi gândită ca o completare a muncii filozofice, ci ca o creație paralelă. Cheia pentru înțelegerea operei lui Sartre se află însă în concepția sa filosofică, deoarece romanele conțin multe dintre simbolurile sale filozofice, iar personajele sunt situate în angoasa existențială pe care Sartre a descris-o ca o consecință a libertății. Se simte amprenta concepției filosofice în alegerea temelor, în sesizarea conflictelor din realitate, precum şi în construcția personajelor. Autorul înfățişează starea socială contradictorie a intelectualului, în complexul unei orânduiri sfâşiate de interese politice, economice şi ideologice opuse. Sartre îşi prezintă de fapt propriul rol, cel al filosofului, al intelectualului umanist, al individului în societate. El considera că în orice societate scriitorul rămâne un străin. Preocuparea sa principală o constituia stabilirea locului şi a rolului pe care intelectualul ar trebui să-l dețină în societate. Sesizăm o doză de idealism, care merge mână în mână cu tendința realistă într-un fel, prin distincția pe care o face între burghezi şi victimele lor. Atitudinea sa anti-burgheză a constituit o determinantă esențială a filosofiei sale protestatare. Cauza celor dezmoşteniți de soartă, victime ale societății, devine propria sa cauză. El va critica societatea vremii, cu problemele sale morale provocate de dominația şi stilul de viață al celor bogați. În acest tip de societate şi intelectualul este un dezrădăcinat, un bastard, aşa cum se simțea Sartre însuşi, persecutat de tatăl său vitreg, reprezentant tipic al burgheziei. Scriitorul trebuie să lupte pentru a transforma viața socială în direcția unui ideal. Pentru aceasta,

Sartre era de părere că era nevoie de ridicarea nivelului intelectual al celor mulți, pentru a putea gândi şi lua decizii în ceea ce îl priveşte.

Romanul reface cu exactitate existența liniştită, searbădă, lipsită de orizont a provinciei franceze de dinainte de război, cu muzeul său, cu zeii săi defuncți care încă emană o forță malefică, cu birtul economic, cu cafeneaua dezolantă în care sunt ascultate mereu aceleaşi discuri. Oraşul Bouville este prezentat într-o lumină crudă, cu traiul său burghez mărginit şi egoist, cu atmosfera sa sufocantă. Este un orăşel izolat, în care cu greu pătrund ideile noi, un loc lipsit de conştiința unui progres social şi etic. Virtuțile ipocrite (răutatea, îngustimea spiritului, avariția, mediocritatea) şi intelectualitatea burgheză mizeră ating aici apogeul. Roquentin are impresia că locuitorii oraşului Bouville duc o existență anostă, sunt nişte ființe de prisos. Ei există, dar existența lor nu este o necesitate şi nu are o justificare. El însuşi se simte de prisos. Chiar şi faptul că scrie o carte despre marchizul de Rollebon nu reprezintă nimic. Nu are sens nici dragostea sa cu patroana unei cafenele. Relația sa cu ceilalți este lipsită de consistență şi de motivație, el fiind un solitar, un exilat în existență, invadat de plictiseală, aflat într-o stare de greață. Roquentin consideră că greața nu este în el, ci peste tot, chiar şi în pereți. Este o rezultantă a lipsei de concordanță dintre interior şi exterior. Prin contactul cu lucrurile Antoine Roquentin îşi percepe eul, ştie că există. Treptat, eul său păleşte, se alterează. Roquentin aseamănă existența conştiinței cu existența unui arbore, a unui fir de iarbă, dar apare ca o conştiință uitată, abandonată. E. Stere (1975: 93) remarcă în romanul *Greața* „reacția unei conştiințe dezgustată de exuberanța lucrurilor, a „în-sinelui", şi totodată expresia unei conştiințe a culpabilității de a exista în felul lucrurilor, a „în-sinelui" culpabilitate – al cărei prototip Sartre l-a identificat în stilul şi moravurile vieții burgheze". Această reacție a conştiinței este alienarea, una din cele mai explorate teme ale existențialismului, care apare în împrejurări în care omul este amenințat cu depersonalizarea, este degradat până la nivelul „lucrului". Raportul om – lucru este generator de absurd, generator al tragicului specific existențialismului lui Sartre. Lucrurile au o existență de sine stătătoare, agresivă, ostilă. Scriitorul le consideră

lipsite de justificare, dar permanent prezente. Faptul că se simte atacat de acestea generează tragedia, o tragedie estompată, a banalității.

Dacă pentru Camus absurdul este doar un dat relativ, pentru Sartre este Absolutul, una dintre ipostazele acestuia. Pentru Kierkegaard şi Sartre absurditatea este un dat structural (atât pentru om cât şi pentru lumea înconjurătoare), inexplicabil, iar nu un concept relațional, ca la Camus. Pentru ei, absurdul rezultă nu dintr-un proces relațional, comparativ, ci din datul său existențial şi izbucneşte sub forma unei revelații. Antoine Roquentin ridiculizează chiar sentimentul absurdului, care apare „în legătură cu ceva...", „în lumea mică şi pestriță a oamenilor". (Sartre, J.P., 1981 : 167) El are revelația absurdului în fața rădăcinii unui castan; este o revelație a absolutului, care se suprapune în conştiința sa cu absurdul: „Dar eu, adineauri, făcusem experiența absolutului, spunea Roquentin, absolutul era absurdul. Nu exista nimic în raport cu care rădăcina aceea să nu fi fost absurdă" (Sartre, J.P., 1981 : 167) În fața datului existențial din care apare absurdul existenței, rațiunea este dezarmată. Pentru Sartre existentul ia naştere fără rațiune, „se prelungeşte din slăbiciune şi moare din întâmplare" (Sartre, J.P., 1981: 172), deoarece lumea explicațiilor şi a rațiunilor nu este lumea existenței.

Jean-Marie Domenach (1995: 234) le reproşează lui Sartre şi lui Camus că, deşi au descoperit absurdul, contingența existenței umane şi ostilitatea lumii, s-au grăbit să găsească soluții, să împace omul cu universul anti-uman şi chiar să militeze pentru o anumită morală şi pentru angajare ideologică. Lipsa de sens a existenței omeneşti este corectată prin încrederea pe care scriitorii o manifestă în capacitatea omului de a da un sens vieții. El este de părere că „această preocupare se poate foarte bine concepe într-o epocă abia ieşită din nihilismul totalitar şi a cărei primă exigență era aceea de a recrea o ordine şi de a aprinde din nou credința în om (…) Tortura, deportarea, genocidul erau prea aproape ca să nu iei apărarea omului care era cât pe ce să dispară: acesta este probabil motivul pentru care umanismul, acest umanism tragic al absurdului, a scurtcircuitat tragedia căreia, totuşi, existențialismul, după secole de raționalism, i-a reanimat elementele primordiale." Domenach le reproşează celor doi scriitori faptul că, deşi au înfățişat aspecte importante ale tragicului

contemporan, au ezitat prin forța împrejurărilor să rămână definitiv în frontierele disperării.

Sartre respinge însă în *Greața* romanțarea faptelor şi încearcă să surprindă viața în aspectul său inform, primordial, să elibereze arta de artă, punând în discuție edificiul de convenții artistice tradiționale. Pentru el gratuitatea vieții este evidentă. Gratuitatea la Sartre echivalează cu absurdul la Camus. Pasiunii absurdului pe care o întâlnim la Meursault îi corespunde în cazul lui Roquentin reacția de greață pe care o resimte acesta când descoperă lipsa de motiv a existenței noastre. Accentul este pus pe informitatea vieții, pe incoerența şi lipsa de necesitate şi de ordine în desfăşurarea vieții omeneşti. Eroii sartrieni fac eforturi pentru a se demistifica, pentru a regăsi culorile reale ale lumii, ingenuitatea gândirii şi a simțirii omeneşti, arată G. Horodincă (1970: 110) Ei se afundă în labirintul prejudecăților sociale, familiale, religioase, naționaliste, în încercarea lor de a ieşi la lumină. Dar lumea în care trăiesc este haotică, absurdă, irațională şi de aceea sunt condamnați la suferință, sunt copleşiți de îngrijorare şi de spaimă, ajung să simtă o greață existențială permanentă. Roquentin spunea că dacă există, e pentru că are oroare de a exista. În existențialismul ateu contingența existenței apare ca iraționalitate şi absurditate. Statutul său este ambiguu, el se află aici şi acum, dar nu ştie de ce nu atunci şi acolo, iar când se trezeşte la conştiință şi la viață şi accede la o existență umană autentică, are conştiința tragică a facticității sale prin faptul că se află aruncat aici, în lume, chiar dacă nu a cerut asta şi fără să ştie de cine şi pentru ce. Este sentimentul situației originare, sentiment suprem dincolo de care, după părerea existențialiştilor, nu există nimic şi astfel greața invadează ființa umană, iremediabil. Prin această atitudine Sartre manifestă o gândire total pesimistă asupra omului. Creație autonomă, contingentă şi solitară, liberă să dispună de soarta sa, ființa umană se află singură în fața lumii, în fața unei responsabilități dilatate cosmic şi prin aceasta este copleşită de angoasă şi de greață. Romanul *Greața* înfățişează o conştiință rătăcitoare şi informă într-o lume absurdă şi repugnantă, care exclude orice dialog. Ni se revelează divorțul dintre univers şi existența umană. Şi lumea şi omul sunt de prisos, iar experiența fundamentală este greața, care constă în perceperea existenței brute a lucrurilor, a

contingenței lor radicale şi a absurdității lor. Roquentin descrie această experiență: „Sub penița mea se naşte acum cuvântul Absurd (...) fără să formulez ceva sigur, înțelegeam că găsisem cheia Existenței, cheia Greții, a propriei mele vieți. (...) de fapt tot ce am putut înțelege pe urmă se reduce la acest absurd fundamental. Clipa a fost extraordinară. Stăteam acolo, nemişcat şi înghețat, cufundat într-un extaz îngrozitor. Dar chiar în acest extaz îmi apărea ceva nou; înțelegeam Greața, mă aflam în posesia ei" (Sartre, J.-P., 1981: 167 – 169)

Situațiile care triază oamenii prin soluțiile pe care le propun, prin apelul permanent la noi opțiuni sunt decisive. Scriitorul relevă rolul unor situații-limită cu un caracter de maximă generalitate, capabile să pună în lumină angajarea ființei umane în fața unor libertăți fundamentale. Proiectul fundamental al realității umane este cel al omului de a fi Dumnezeu, de a evada din condiția umană. În-sinele se revoltă şi se neantizează împotriva contingenței sale. Dar acest proiect este sortit eşecului, deoarece îi este imposibil ființei umane de a-şi fi sie însăşi cauză. „Dar eşecul acestui proiect – arată L. Petrescu (1979: 98-99) – constituie condiția şi factorul care determină tocmai caracterul reiterativ al acestei mişcări circulare, caracter în virtutea căruia ea devine de fapt un fel de mişcare pe loc, o mişcare oprită într-un punct critic. (...) Prin Jean-Paul Sartre, spiritualitatea modernă ia cunoştință pentru prima dată, şi cu maximă limpezime, de modelul deplin al aventurii în care se lansase, anume modelul circularității." În romanul *Greața* apar aceste teme ale revoltei şi eşecului, „greața nefiind decât sentimentul metafizic al absenței lui Dumnezeu, al absenței unui principiu fondator pentru tot ceea ce există" (Petrescu, L., 1979: 99) Roquentin simte că existența sa este pură facticitate, nu răspunde unei necesități. El descoperă caracterul de gratuitate al acesteia. Aflat la muzeu, simte privirea necruțătoare a unui personaj dintr-un tablou: „Judecata lui mă pătrundea ca o sabie şi punea la îndoială însuşi dreptul meu de a exista. Era întocmai, am ştiut dintotdeauna: n-am dreptul să exist. Apărusem din întâmplare, existam ca o piatră, o plantă, un microb." (Sartre, J.-P., 1981: 110) Mai mult, toți ceilalți oameni sunt percepuți de Roquentin ca un surplus, fără nici cea mai mică rațiune de a se afla acolo şi singura soluție i se pare a fi încercarea de a acționa el însuşi ca un Demiurg, de a

nu mai căuta în afara lui, ci în el însuşi justificarea existenței sale. Senzația de greață dispare brusc la auzul melodiei sale preferate, care face ca ceva să se întâmple in el. Există în muzică. „S-a întâmplat că Greața a dispărut. Când vocea s-a ridicat din tăcere mi-am simțit trupul încordându-se şi Greața a pierit. Dintr-o dată: a fost aproape dureros, m-am simțit pe neaşteptate atât de dur şi de luminos.” (Sartre, J.-P., 1981: 32) Intervine însă eşecul, pentru că „pentru-sinele” nu se poate pretinde în totalitate fondator al propriei existențe. Conştiința este marcată de contingență deoarece ea nu poate hotărî şi pentru faptul în sine al prezenței sale, nu se poate împiedica de a fi. Astfel, aventura orgoliului uman încheie o etapă a circularității şi se pregăteşte pentru o nouă revoltă, care se va încheia cu un nou eşec.

Roquentin posedă un spirit critic şi lucid, dar e lipsit de orice suport în viață. El este liber şi libertatea sa este nefalsificată, nu este constrânsă de nimic, dar nu mai are cui să se dedice, după cum observa R.-M. Alberes (citat în Boisdeffre, Pierre de, 1972: 96). Lumea este pentru el un fel de infern, omul este laş, leneş, copleşit de gânduri negre, de prisos: „Eram o seamă de existenți jenați, stingheriți de noi înşine, n-aveam nici cel mai mic motiv să fim acolo, nici unii nici ceilalți, fiecare existent confuz, vag neliniştit, se simțea de prisos în raport cu ceilalți.” (Sartre, J.-P., 1981: 165) Chiar şi moartea sa o percepe ca fiind de prisos: „Visam vag să-mi fac seama pentru a distruge măcar una din aceste existențe inutile. Dar chiar moartea mea ar fi fost de prisos... Eram de prisos pentru veşnicie.”, ne spune Roquentin. (Sartre, J.-P., 1981: 166)

E. Stere (1975: 90) subliniază dezgustul şi aversiunea pe care le manifestă Sartre în relație cu burghezul, în care scriitorul vede „încarnația tipică a unui univers spiritual detestabil”. Aceste sentimente se transformă „într-o critică filosofică a existenței, constituind, am spune, schema dinamică, fenomenul inspirator al operei sale”. La polul opus celui în care se află intelectualul stă, în roman, burghezul satisfăcut de el însuşi, care se sprijină pe prejudecățile castei sale, burghezul obtuz, a cărui imagine emană o expresie de siguranță, de forță, de soliditate, ca rezultat al unui mit adânc înrădăcinat, datorat situației sale economice şi sociale prospere. Pentru burghez lumea e bine făcută şi sensul existenței omului de rând este cel de a apăra şi

servi ordinea existentă. El este „solid ancorat în mentalitatea sa de clasă, care îi serveşte în acelaşi timp drept justificare teoretică a poziției sale economice şi sociale şi care-i dă stabilitate psihologică.” (G. Horodincă, G., 1964: 22) Siguranța de sine a burghezului, obtuză şi agresivă, bazată pe idei înguste şi preconcepute este deranjantă pentru personajul principal, Roquentin. Burghezul duce o existență lipsită de autenticitate, bazată pe factorul economic şi pe relațiile sociale. Parrotin este un astfel de exemplu. Profesor universitar cu ifose de personalitate doctă, bonom şi indulgent îşi permite să bată pe umăr gânditori autentici. Inumanitatea sa este cristalizată în credința rigidă şi oarbă în valorile burgheziei.

Sartre descrie portretele unor notabilități ale oraşului, după cum apar în tablourile din muzeul din Bouville. Descrie cu sinceritate, cu oroare de convențional portretele primarului, industriaşului, care nu s-au întrebat niciodată asupra condiției lor, care sunt doar nişte farisei şi prin această conduită aparent ireproşabilă sunt de fapt nişte iresponsabili: „În sala mare unde intram, mai bine de o sută cincizeci de portrete erau agățate pe ziduri; (…) nici unul din cei zugrăviți nu murise celibatar, nici unul nu murise fără copii şi testament, nici unul fără ultima împărtăşanie. În regulă cu Dumnezeu şi cu lumea, atunci ca şi în toate zilele, aceşti oameni alunecaseră uşor în moarte, ca să meargă să-şi ceară partea de viață veşnică la care aveau dreptul. Căci avuseseră dreptul la tot: la viață, la muncă, la bogăție, la cârmuire, la respect şi, în sfârşit, la nemurire.” (Sartre, J.-P., 1981: 108)

Georgeta Horodincă (1964: 160) arăta că „romanul existențialist îşi definea de la început preocuparea pentru drama intelectuală, pentru aventura metafizică, reproducând astfel biografia spirituală a creatorului său, filosoful existențialist”. Sartre a încercat să-şi justifice în literatură propriul rol, rolul filosofului, cel al intelectualului umanist, dar şi al individului în societate. Sartre are convingerea că intelectualul este prototipul Omului, reprezentantul cel mai autorizat al umanității. De aceea, el ne prezintă în opera sa drama intelectualului care trăieşte în condițiile societății capitaliste moderne şi este preocupat permanent să stabilească locul şi rolul pe care acesta trebuie să îl dețină în societate. *Greața* „nu descrie numai plictiseala unui intelectual dezabuzat într-un oraş de provincie, ci drama acestui om care ar voi

să „existe”, să fie un lucru şi o conştiinţă în acelaşi timp, să învingă această neputinţă de a fi, care-i frământă atât pe oamenii sinceri”, remarcă R.-M. Alberes (1968: 247).

Condiţiile de viaţă din secolul al XX-lea, dominate de necruţătoare lupte de clasă, de interese economice, politice şi ideologice opuse, îi apar artistului ca o realitate pierdută. O serie de artişti şi-au mutat atenţia din ce în ce mai mult de la lumea exterioară spre cea interioară, printr-o ruptură deliberată între cele două aspecte ale realităţii, fapt ce a dus la apariţia unei literaturi de analiză psihologică, cu tendinţe în a face abstracţie de împrejurările concret istorice şi de a considera subiectivitatea, conştiinţa individuală, subconştientul, drept unica realitate. Eroul acestui tip de literatură este intelectualul, însăşi autorul ei. Climatul etic devine atmosfera dominantă în care se petrece desprinderea de realitatea exterioară. Însă personalitatea umană, văzută din interiorul ei, reproduce dezbinarea lumii exterioare, contradicţiile de neîmpăcat ale societăţii, devine o personalitate sfâşiată şi contradictorie. Intelectualul apare descumpănit, răvăşit de nelinişti filozofice, este un erou care nu are nici o certitudine, nici o consistenţă, nici o axă de susţinere. Eroul lui Sartre din *Greaţa*, Antoine Roquentin, este şi el o personalitate sfâşiată. Răsturnarea care are loc în viaţa sa nu este determinată de vreun eveniment extern, ci de faptul că personajul ia cunoştinţă de propria sa existenţă, având sentimentul de „greaţă”, sentimentul regăsirii omului autentic sub stratul de mistificări şi prejudecăţi sociale, al regăsirii gratuităţii primare a existenţei omeneşti. Greaţa lui Roquentin este provocată de faptul că au dispărut motivele pentru care i se păruse că trăieşte până atunci şi pe care le percepe acum ca fiind minore, întâmplătoare, lipsite de necesitate. În mare parte şi din cauza absenţei credinţei în Dumnezeu, el ajunge la concluzia că existenţa omului este în general un eşec, este inutilă, gratuită, lipsită de ţintă, de necesitate, de sens şi este convins că a pierdut „partida”: „Am aflat, cu aceeaşi ocazie, că totdeauna se pierde. Numai netrebnicii îşi închipuie că pot câştiga. Acum voi face precum Anny, îmi voi supravieţui. Să mănânc, să dorm. Să dorm, să mănânc. Să exist încet, blând, ca arborii, ca un ochi de apă stătută, ca bancheta roşie din tramvai.” (Sartre, J.-P., 1981: 201-202) Existenţa larvară, închisă în sine, devine pentru el existenţă autentică, fără influenţe ale convenţiilor sociale şi ale ideilor

preconcepute: ,,Greața nu m-a părăsit şi nu cred că mă va părăsi prea curând; dar nu mai sufăr, nu mai e o boală, nici un acces trecător: e una cu mine.” (Sartre, J.-P., 1981: 163)

Roquentin se opune la început, din punct de vedere moral, burgheziei, care trăieşte inconştient şi evită angoasa alegerii, justificându-şi într-un mod fals existența pe care o duc. Treptat, el ajunge să considere lichea întreaga omenire. Astfel, dorința sa de a duce o viață autentică devine un fenomen negativ real, înstrăinarea omului în societatea capitalistă. Se ajunge până în punctul în care omul simte că acționează liber doar în funcțiunile sale animalice, adică atunci când bea, mănâncă, procreează, iar în funcțiunile sale umane se simte animal. Burghezii sunt cei mai marcați de dezumanizare, prin desconsiderarea valorilor morale în favoarea avantajelor materiale. Roquentin observă că banul l-a înstrăinat pe om de sine, ajungând să se simtă om autentic în funcțiunile sale vitale şi în loc să încerce apropierea de adevăratul caracter al omului, acționează în sens opus, spre înjosirea condiției umane, menținând inversat raportul dintre funcțiunile umane şi cele animalice. Acceptând existența animalică de a mânca şi a dormi respingea prejudecățile şi convențiile sociale regăsind puritatea originară. El considera că omul vine pe lume bun şi este corupt de mediul în care trăieşte. El nu putea concepe faptul că eliberarea sa individuală şi crearea omului autentic putea fi dobândită doar printr-un efort colectiv de eliberare de sub imperiul exploatării, deoarece este un proces care are loc doar în cadrul societății. Doar în societate, se spune, omul stabileşte relații cu alți oameni, devenind astfel, om. Dar Sartre considera că omul îşi descoperă autenticitatea doar în singurătate**.** Pentru a deveni cu adevărat om, acesta trebuia să îşi învingă propria natură şi astfel defineşte teoria omului ,,antinatural”. El cerea omului să îşi inventeze propria umanitate, creația fiind modalitatea prin care omul se putea afirma ca om, posibilitatea individuală de depăşire a condiției naturale a omului şi, în consecință, salvarea sa personală, singura care îl interesează. Singurătatea omului, incomunicabilitatea sunt atribute dureroase, dar inerente firii umane.

Roquentin îşi notează într-un jurnal revelațiile existenței, care la el sunt însoțite de un sentiment de dezgust şi repulsie. El descoperă contingența existenței, a

obiectelor şi a lui însuşi: „Totul este gratuit, această grădină, acest oraş şi eu însumi. Când ți se întâmplă să-ți dai seama, ți se întoarce stomacul pe dos şi totul începe să plutească, precum cu câteva seri în urmă: iată Greața.” (Sartre, J.-P., 1981: 169) Trăind la nivelul lucrurilor, care doar există, pur şi simplu şi constatând gratuitatea şi contingența vieții, îşi regăseşte autenticitatea primară a existenței şi hotărăşte că are libertatea, dar şi datoria, de a depăşi acest nivel al existenței şi caută o justificare, un sens vieții sale. Esența morală a personalității sale va depinde de calitatea soluției pe care o va găsi. Hotărăşte să scrie o carte şi îşi dă seama că a greşit încercând să scrie despre personajul istoric De Rollebon, deoarece un existent nu poate justifica existența unui alt existent. Trebuie să scrie o altfel de carte, care „trebue să se ghicească printre cuvintele tipărite, dincolo de pagini, ceva care n-ar exista, care ar fi deasupra existenței. O poveste de pildă, cum nu se poate întâmpla, o aventură. Ar trebui să fie frumoasă şi dură ca oțelul şi să-i facă pe oameni să se ruşineze de existența lor.” (Sartre, J.-P., 1981: 230)

Roquentin nu se consideră un umanist, încercarea de a găsi o soluție colectivă echivalează, pentru el, cu restabilirea inautenticității. El ironizează chiar soluția umanistă a Autodidactului. Revolta sa este de tip individualist. Înfierează mentalitatea şi morala burgheză şi caută un sens nobil existenței omeneşti. Caută să realizeze o libertate interioară, independentă de condițiile vieții din jur. Ironizându-l pe Autodidact, conferă umanismului o doză de mizantropie: „Mizantropul îşi are de asemenea locul în acest concert: nu e decât o disonanță necesară armoniei întregului. Mizantropul e om: prin urmare şi umanistul trebuie să fie mizantrop într-o oarecare măsură. Dar el e un mizantrop ştiințific, care a ştiut să-şi dozeze ura, care urăşte la început oamenii doar pentru a-i putea iubi apoi mai mult.” (Sartre, J.-P., 1981: 153)

Dar şi Roquentin aparține intelectualității mic-burgheze. El nu se confundă cu pătura socială din care face parte. Psihologia sa e dramatică, posibilitățile sale de introspecție sunt mai dezvoltate, autoanaliza sa e mai puternică şi are ambiții elevate. Dar el este în acelaşi timp dezinteresat de eforturile colective de eliberare a omului, nu vede contradicțiile principale din societatea burgheză, şi anume lupta dintre burghezie şi proletariat. El este un individualist, un izolat, un înstrăinat care se

consideră unicul reprezentant al umanității capabil a se opune spiritului mărginit şi a se ridica deasupra intereselor materiale. El se consideră chemat să reprezinte omul în mod dezinteresat, deoarece producția de idei este una independentă, care se situează deasupra intereselor materiale. Dar, Georgeta Horodincă (1964: 34) observă că „deşi refuză ideologia mistificatoare a burgheziei, „condamnarea" lui Roquentin la libertate este în fapt o condamnare la o perpetuă stare de incertitudine, de stimulare a instinctelor antisociale, a egoismului, a anarhismului – stări de spirit care, cu sau fără voia lui Sartre, sunt caracteristice intelectualului mic-burghez." Roquentin este un individualist, un înstrăinat, un intelectual însingurat, stări pe care şi le-a ales singur. Structura sa psihologică este impregnată de condiția sa socială, natura sa reală a fost alienată în condițiile societății capitaliste, într-un mediu închis, sufocant, favorabil unei însingurări. Eroul lui Sartre părăseşte oraşul fără urmă de regret sau melancolie. Lasă întreaga sa viață de până atunci în urmă. O consideră „o partidă pierdută, atâta tot". (Sartre, J.-P., 1981: 201) trecutul lui e mort, gândeşte el. Se consideră liber. Nu mai are nici un motiv să trăiască: „tot ce am încercat a dat greş şi nu mai pot inventa altceva." (Sartre, J.-P., 1981: 201) A sperat că se va salva prin dragoste, că Anny îl va salva. A încercat prin intermediul scrisului. Acum e „singur şi liber. Dar această libertate seamănă întrucâtva cu moartea." Consideră că în acea zi viața sa se sfârşeşte. A pierdut şi partida cu Anny şi pe cea care consta în scrierea unei cărți despre marchizul de Rollebon. Tot ce lasă în urmă va fi doar „ un vis tulbure". (Sartre, J.-P., 1981: 202) În ultimele ore petrecute în oraşul Bouville are impresia că imobilele, plantele, peluzele, fântâna „păreau că se încăpățânează să arate inexpresiv. Înțeleg: oraşul mă părăseşte primul. N-am plecat încă din Bouville şi de pe acum am încetat de-a fi aici... Mă simt mai uitat ca niciodată." (Sartre, J.-P., 1981: 217) Simte cum eul său păleşte treptat şi apoi se stinge. El nu mai există în amintirea nici unei persoane. El există, dar existența sa este de prisos. Acceptă cu greu faptul că, în puțin timp, se va cufunda în mijlocul acelei „mulțimi tragice" (Sartre, J.-P., 1981: 70), va deveni unul dintre „omuleții negri" pe care îi întâlneşte zilnic pe stradă.

Ascultând însă melodia sa preferată, Eul izbucneşte în conştiință, redevine Antoine Roquentin şi începe să îşi planifice existența viitoare, însă îi este greu să

accepte acea existență „de ciupercă”. (Sartre, J.-P., 1981: 223) La cei treizeci de ani ai săi se simte golit, fără amintiri şi laş în fața morții. Nu doreşte să mai facă nimic, pentru că astfel ar crea existență şi el consideră că şi aşa e destulă existență pe pământ. Încearcă să întârzie însă *Greața,* scriind tot ce-i trece prin cap. La auzul melodiei sale preferate se naşte în el suferința. Şi-ar dori să sufere, fără milă față de el însuşi. Îşi doreşte *să fie*. Se compară cu cei doi care s-au salvat prin muzică: evreul şi negresa, la care se gândeşte cu duioşie. Îşi doreşte ca şi la el să se gândească cineva. Dar cunoscuții săi sunt pentru el ca nişte morți, „s-au spălat de păcatul de a exista.” (Sartre, J.-P., 1981: 229) Simte însă un fel de bucurie la gândul că ar putea încerca şi el să îşi justifice existența, să fie cunoscut prin creație. Îşi propune să încerce un alt gen, o poveste, o aventură, prin intermediul căreia cititorii să se gândească la el ca la ceva prețios, legendar şi care să-l ajute să îşi amintească de viața sa fără dezgust şi să se accepte pe el însuşi. Îşi amână starea de greață prin scris, apoi prin muzică. Năzuieşte să se purifice, dar nu mai doreşte să continuie cartea de istorie pentru că un existent nu poate justifica existența unui alt existent şi se gândeşte la o carte care să provoace ruşine oamenilor, să lumineze un trecut, să permită privirea vieții fără greață şi să dea eroului sentimentul de a exista. Prin creație se legitimează un mod posibil de a fi. R. Munteanu (prefața la Sartre, J.-P., 1981: LVI) este de părere că „Antoine Roquentin ajunge la conştiința pentru sine prin actul de creație care traversează absurdul, înlătură obsesia sinuciderii, anulează greața şi conferă un sens existenței.” Suntem de părere că eroul realizează faptul că s-ar putea accepta doar în ceea ce priveşte trecutul, nicidecum prezentul. El nu îşi va putea accepta niciodată prezentul. Va putea exista doar în şi pentru scris, în viața reală rămânând un inadaptat, un om copleşit de Greața provocată de existența într-o lume fără Dumnezeu. Nu este pentru prima dată când Roquentin se desprinde de existența sa de până atunci. După şase ani el mai renunțase la călătoria cu scop ştiințific în Bengal, scârbit, dar cu teamă. El însuşi se întreba atunci: „O să mă trezesc, oare, peste câteva luni, peste câțiva ani, obosit, dezamăgit, în mijlocul altor ruine?” (Sartre, J.-P., 1981: 10) Se va încheia peste un timp o nouă etapă din viața lui şi îşi va căuta din nou salvarea într-o lume în care este aruncat fără să o fi cerut şi fără să ştie de cine şi

pentru ce. Va fi copleşit din nou de sentimentul situației originare, sentiment suprem dincolo de care nu există nimic, iar greața va invada din nou ființa umană. Vom asista din nou la drama acestui om care ar voi să „existe", să fie un lucru şi o conştiință în acelaşi timp, să învingă această neputință de a fi, care-l frământă atât. Va interveni din nou eşecul, deoarece conştiința este marcată de contingență şi ea nu poate hotărî pentru faptul în sine al prezenței sale, nu se poate împiedica de a fi. Aventura orgoliului uman încheie o nouă etapă a circularității şi se pregăteşte pentru o nouă revoltă, care se va încheia cu un nou eşec.

Vina lui Antoine Roquentin constă în încercarea de a realiza o libertate interioară, independentă de condițiile din jur. El se consideră singurul capabil a se opune spiritului mărginit şi a se ridica deasupra intereselor materiale. E un individualist, un izolat, un înstrăinat. E singur şi liber, dar e vorba despre o libertate care seamănă cu moartea. În final el se va cufunda în mulțimea tragică.

Pacientul tragic, A. Roquentin, este dominat de greață şi dezgust în fața existenței. El este un străin în societate, un exilat în existență, un om *de prisos*.

Limita în cazul său o constituie facticitatea sa, faptul de a fi aruncat în lume, chiar dacă el nu a dorit asta. Reacția eroului este greața, sentimentul situației originare. O altă limită este oferită de singurătate şi de faptul de a fi copleşit de angoasă şi de greață. Proiectul omului de a fi Dumnezeu este o altă limită de neatins, în încercarea de a evada din condiția umană şi de a găsi în el însuşi justificarea existenței sale.

Agentul tragic este societatea burgheză, care îl amenință cu depersonalizarea şi cu degradarea până la nivelul lucrurilor. Roquentin trăieşte într-o stare de somnolență, de trăire inautentică, într-o lume fără Dumnezeu.

Conflictul tragic este provocat de refuzul conformismului social, de condiționarea socială, de imposibilitatea justificării existenței prin artă. Locuitorii oraşului duc o existență searbădă, lipsită de orizont, o existență anostă. Sunt toți ființe de prisos, iar în final, Roquentin se vede nevoit a se contopi cu această masă de oameni mărunți, neînsemnați.

Analizând problema tragicului în romanul european modern, în capitolul 2 al prezentei teze, am considerat relevant să abordez tragicul existențialist, care se află în strânsă legătură cu acceptarea sau inacceptarea lumii şi am ajuns la următoarele **concluzii**:

Romanul european modern este reprezentat în ceea ce priveşte tragicul de romanul existențialist, care este marcat de sentimentul tragic al vieții şi are în centru omul, măcinat de contradicției interioare, chinuit de teamă şi nelinişte, străin de lumea ostilă şi absurdă, dar şi de el însuşi.

Existențialismul s-a concentrat asupra existenței umane, asupra sfâşierilor şi limitelor ei. Trăsăturile fundamentale sunt contingența, finitudinea şi fragilitatea omului, neputința rațiunii, alienarea, singurătatea şi neantul, libertatea, capacitatea de transcendere.

Sentimentul tragic al vieții este provocat de societatea alienată în care omul nu mai poate găsi soluția unui echilibru cu lumea din jur. Omul este abandonat, singur, într-o lume ostilă şi absurdă. Condiția umană a omului modern apare ca o detenție între nişte ziduri inospitaliere, ale unor limite a căror prăbuşire pare imposibilă. Revolta semnifică încercarea de detaşare a omului modern de acest destin, iar lupta omului modern cu destinul este o tentație a imposibilului.

Pre-existențialistul Fr. Kafka prezintă destinul fără perspectivă al omului într-o viziune halucinantă, grotescă, impregnată de anxietate. În centrul romanelor lui se află omul, care suferă atât fizic, cât şi spiritual, căutând disperat un sens, un scop, siguranță sau propria valoare. Romanul *Procesul* tratează frustrarea, singurătatea, sentimentul tragic al individului expus presiunii distructive a unui aparat birocratic monstruos. Este o critică socială, a lipsei de umanitate a puterii şi a agenților săi.

Joseph K. este considerat un simbol al condiției umane în general.Tentativa de a înfrânge ordinea obiectivă a lumii şi a ființei în scopul afirmării libertății umane constituie *vina tragică*, iar existența unei limite în raport cu care se situează existența umană şi conştiința sa dă naştere *conflictului tragic*. Existența este o vină prin ea însăşi, de aceea moartea este o ispăşire tocmai a acestei vini, cea de a fi, de a exista.

Albert Camus este un prozator profund tragic. Proza sa este o meditație asupra

existenței omului, lipsită de orizont şi de speranță. Tragicul este accentuat de faptul că în lumea contemporană este imposibilă orice fel de comunicare. Personajul său nu este înțeles (iar neînțelegerea înseamnă o lipsă de contact existențial şi provoacă tragicul), este rupt de mediul său ambiant şi astfel trăieşte experiența înstrăinării, o experiență a omului care trăieşte într-o situație-limită.

Regulile societății nu sunt cunoscute pentru că nu se găsesc nicăieri formulate cu precizie; de aici decurge vina individului, care nu este sancționat pentru actul crimei întâmplătoare, ci pentru întreaga sa existență. Este condamnat la moarte pentru că nu face jocul social, ci, mai mult, este străin de societatea în care trăieşte.

La Jean-Paul Sartre întâlnim problema tragismului existenței într-o lume fără Dumnezeu, refuzul conformismului social. Omul încearcă să depăşească starea de trăire neautentică prin creație, prin scrierea unui jurnal. *Greața* apare în şi prin intermediul scrisului. Eroul are conştiința culpabilității de a exista în felul lucrurilor. El este amenințat cu depersonalizarea, este degradat până la nivelul „lucrului". El ar voi să „existe", să fie un lucru şi o conştiință în acelaşi timp, să învingă neputința de a fi. Nu reuşeşte să se salveze nici prin dragoste, nici prin scris, ci se amestecă în mulțimea tragică.

Moartea este un mister pe care individul îl are în structura ființei sale, viața fiind o deplasare lentă în sensul dispariției sale. Când trece în *hybris*, în zona lipsei de măsură, omul îşi grăbeşte intrarea în neființă. Este vorba în acest caz de ideea imposibilului ca factor generator de tragic. Ceea ce omul ar trebui să prefere este faptul de a nu se fi născut, de a nu fi, de a fi neant.

CAPITOLUL 3
TRAGISMUL CONDIȚIEI UMANE ÎN ROMANUL AMERICAN DIN SECOLUL AL XX-LEA

3.1. Romanul tragediei americane

În primele decenii ale secolului al XX-lea în viața literară a Statelor Unite se înfruntau diferite orientări care încercau să găsească cea mai potrivită cale de dezvoltare a literaturii, prin reevaluarea tradițiilor literare şi conform noilor valori afirmate. Se afirmau trei direcții principale critice şi estetice: *radicalismul literar*, care se opunea prejudecăților şi idealismului puritan şi afirma valorile pozitive ale naturalismului (reprezentanți: Van Wyck Brooks, H. L. Mencken, Max Eastman, Lewis Mumford); *neoumanismul*, care proclama necesitatea revizuirii valorilor morale ale idealismului puritan prin îndepărtarea oricărei urme de sentimentalism, dar respingând naturalismul şi aspirând la valori morale absolute (Irving Babbit, P. Elmer More); *noul estetism*, care susținea un vag impresionism estetic şi afirma prioritatea gustului asupra intelectului şi a sensului moral în artă, care trebuie să comunice o impresie sau să producă un efect (James G. Huneker, J. B. Cabell) şi care a devenit *noua critică* prin intervențiile lui J. Spingarn, T. S. Eliot şi Ezra Pound, respingând excesele imagismului şi propunând claritatea funcțională şi intențională a detaliului menit să sugereze realitatea.

Volumul de eseuri *Makers of Literature* (*Creatorii literaturii*) de G. E. Woodberry marchează apropierea literaturii de ideile *Noului Umanism*, prin interpretarea acesteia „ca reflex al activității complexe a omului în societate”. (Grigorescu, Dan, 1977: 274) Epoca modernă cultivă un „umanism antropocentric”, opus celui „teocentric”, dominant în Evul Mediu. Umanismul modern nu se teme de sancțiunea divină şi nesocoteşte valorile transcendente, făcând din om centrul de gravitație al lumii. Noua morală practicată nu se mai sprijină pe autoritatea Bisericii

şi pe credință; are acum un fundament laic. Pentru unii scriitori, sursa răului lumii moderne provine tocmai din abandonarea divinității.

Poporul american posedă o serie de trăsături imprimate de regimul industrial al vieții, dar şi un număr de valori neatinse, fapt ce se datorează elementelor religioase, morale şi politice superioare, adânc implântate în sufletul americanilor. Aceste valori păstrate au atenuat într-o oarecare măsură violența cu care tehnica materială schimbă sufletul omului. În contrast, în Rusia, unde a fost observat un adevărat fanatism tehnic, s-a constatat dezastrul produs de concepția pur materialistă şi antireligioasă.

Secolul al XX-lea se profila amenințător pentru libertatea umană. În al doilea deceniu al secolului cultura americană suferă de o gravă dezorientare cauzată de participarea soldaților americani în primul război mondial, dincolo de frontierele țării lor, participarea la o dramă universală, a cetățenilor din întreaga lume. După încheierea războiului Statele Unite cunosc o înflorire din punct de vedere economic, tehnologic, dar populația priveşte cu îngrijorare complicațiile politice şi economice care puteau apărea din diferite colțuri ale Europei. Economia americană era centrată pe consum şi separase zonele urbane de cele rurale, dând naştere unei nelinişti în cultura americană. Experiența războiului mondial insufla oamenilor sentimentul instabilității istorice provocate de extremismul ce purta numele de bolşevism sau fascism. Noua epocă de înflorire ia sfârşit în anul 1929, Marea Criză ce a urmat afectând tragic întreaga societate. „Romanele scrise în acest deceniu poartă un semn distinctiv, acela al unei viziuni modelate de experiența războiului.” (Grigorescu, Dan, 1999: 130) Domină scriitorii tineri, foşti combatanți pe front, care se întorc încărcați de acea experiență tragică şi descriu suferințele şi deznădejdea suferită. Constantin C. Pavel (1997: 48) arată că ,,umanismul ateu, care a adus încrederea exagerată în om şi în puterile lui autonome, este cauza fundamentală a crizei pe care o străbate cultura modernă. Ca o reacție împotriva antropologiei pesimiste a Reformei şi a jansenismului (…), care îl consideră pe om radical şi iremediabil corupt şi pentru reabilitarea creaturii în fața lui Dumnezeu, s-a ajuns treptat (…), de la un umanism teocentric la un umanism antropocentric”. Ca etape ale procesului de desprindere a omului de Dumnezeu, el enumeră teologia bunătății naturale, care nesocotea păcatul

originar şi necesitatea harului divin (Jean Jacques Rousseau), ideea Umanității-Dumnezeu (Auguste Comte) şi îndumnezeirea Statului şi panteismul său istoric (Hegel).

Omul contemporan este afectat de două crize şi anume cea a raporturilor dintre oameni şi mediul înconjurător şi cea a relației omului cu el însuşi, cu instituțiile şi ideile sale, cu climatul uman mai apropiat sau cu întreaga comunitate. În secolul al XX-lea au existat surse grave de conflict între om şi proiecțiile sale materiale sau culturale. Edward T. Hall, citat de Al. Tănase (1985 : 34) arată că „unul dintre cele mai devastatoare lucruri ce i se poate întâmpla cuiva este să nu reuşească a-şi realiza potențialitățile, iar neputința şi lipsa afirmării de sine duce la agresiune, la sporirea violenței; explozia de violență din lumea apuseană se datoreşte nu unor impulsuri lăuntrice, ci, dimpotrivă, conştientizării neputinței şi disperării."

Secolul al XX-lea american este o epocă marcată de evenimente catastrofice – războiul, crima, tortura, măcelul, frica, cruzimea – o epocă ce văzuse falimentul valorilor morale „tradiționale", care nu rezistaseră războiului, când întreg sistemul de valori se prăbuşise, cuvinte precum „sfânt", „glorios", „onoare" devenind sterile. După război au lipsit obiectivele sociale precise, revolta acelei generații fiind însoțită de sentimentul ineficienței şi zădărniciei oricărui efort. Scriitorii de la începutul secolului al XX-lea au fost mereu în căutarea sensului vieții, care, neurmărit, nepăzit de influențele nocive, poate sorti o existență sterilității, o poate irosi sau o poate distruge. Fraternitatea între oameni este o expresie a voinței de neînfrânt, a puterii de sacrificiu, a capacității de curaj, a ceea ce se numeşte noblețea omului, onoarea de a fi om.

Peter Conn (1996: 232) arată că „ironia subtilă şi nihilismul anilor interbelici nu eliminaseră cu totul propensiunile literare către experiența tragică", ci au existat scriitori care au speculat potențialul tragic al vieții moderne. Hemingway spune că nu e vorba de o generație pierdută, cum i-a numit Gertrude Stein, pentru că nu valorile considerate în absolut dau sens generațiilor, ci mărturia trecerii lor prin această viață pământească în care omul luptă cu chinuitoarea idee a zădărniciei. Este o generație trecută prin grele încercări şi care se străduia să îşi croiască o cale prin încrederea în

puterea omului de a da un sens existenței, de a trăi în acord cu propria conştiință despre lume. Apropierea morții provoacă pierderea iluziei nemuririi. R. M. Alberes (1968: 9) afirma că „romanul este un înlocuitor al morții" şi deci scrisul, prin durata pe care o presupune, putea ține loc de această eternitate îndepărtând momentul morții şi afirmând viața.

Scriitorii acelei perioade au încercat să prezinte aspectele cele mai semnificative ale experienței lor de viață, năzuind să evoce întâmplări şi fapte care pot reprezenta un destin. E o tendință a literaturii moderne de a realiza sinteze prin cercetarea unor momente semnificative ale vieții de zi cu zi, de a investiga mai în profunzime realitățile din S.U.A. şi de a le analiza lucid. Ei respingeau valorile false şi convenționale ale tradiției şi ale epocii în care trăiau. Erau conştienți că societatea timpului lor a dezamăgit promisiunile de realizare umană a individului şi căutau, fiecare în felul său, să ajungă la o apreciere şi valorificare a posibilităților experienței umane pe care o trăiau, a posibilităților de a dezvălui valori pe care conştiința să le poată considera adevărate şi care să poată călăuzi existența omului. Ei au descoperit tragismul destinului individului amenințat cu anihilarea în societatea vremii, care îi înşeală aşteptările, nu ține cont de dorințele şi năzuințele sale şi îl zdrobeşte atât din punct de vedere material, cât şi moral Este vorba despre tragicul provocat de destrămarea „visului american". Trăind într-o societate reificată, în cadrul căreia importanța individului şi a vieții individuale este negată, oamenii încearcă să găsească valori autentice în virtutea cărora să poată trăi.

În acea epocă bântuită de violență şi război apăsa imanența sau urma unui rău care este legat de condiția umană şi face mai acute limitele şi condiția netranscendentă a omului în lume. Războiul a spulberat cu brutalitate participanților iluzia nemuririi, dar şi celelalte iluzii necesare unei existențe împăcate cu sine, dând naştere dorinței izolării de lume. Postura izolării de lume este singura care îi ajută pe participanții la război să evite şi să neutralizeze ororile pe care le cunosc şi le îndură şi pe care le vor cunoaşte şi le vor îndura în eternitate. Este o perspectivă care reflectă oboseala generației de după război, căreia îi era greu să se bucure de viață, problema care se punea era de a o suporta cu demnitate. De asemenea, veteranii de război

doreau să se desolidarizeze, să îşi decline orice responsabilitate pentru felul în care era alcătuită lumea postbelică. Instabilitatea valorilor nu provoacă generalizări etice sau angoase axiologice, ci conduce la urmărirea comportamentului omului în fața morții, lupta sa împotriva umilirilor şi a spaimei pe care o inspiră moartea, o luptă cu inacceptabilul, o luptă în care adversarul este atotprezent şi în care apărarea consta în creație, problema etică ajungând să fie subordonată problemei estetice. Este singurul mijloc menit să asigure supraviețuirea. Pe planul literaturii se poate vorbi de „desocializare", de „motivul fugii" de societate, de realitate. În condițiile unei societăți în care lupta omului împotriva omului cunoaşte forme exacerbate se poate ajunge la forme tragice de izolare, de însingurare. În literatura existențialistă eroii sunt singuri, ontologic vorbind, fiecare se referă doar la sine, pe când la umanişti omul nu este esențialmente solitar, fără orice relație umană, nu e independent din punct de vedere ontologic. El intră în relație cu alți indivizi, dar cu totul întâmplător şi exterior. Singurătatea acestora din urmă e rezultatul unor împrejurări ale vieții sau ale unor trăsături de caracter şi nu exclude posibilitatea deschiderii către solidaritatea sau înțelegerea celui care e tot atât de singur. Şi, arată Radu Lupan (1966: 261), „acest gest de solidaritate, de obicei tradus printr-o formă sau alta a acțiunii, nu exprimă doar un simț de responsabilitate personală față de absurdul, deznădejdea şi singurătatea condiției umane cum se întâmplă la Camus, la Sartre sau la Malraux, ci necesitatea şi uneori poate chiar „sportivitatea" luptei într-o lume care te apasă şi pe care nu o poți îndura."

Camus manifesta reticențe față de literatura comportamentistă americană. El tratează această problemă în *Omul revoltat* (1994: 445), în capitolul *Romanul şi revolta*, unde afirmă că romanul american contemporan reduce omul la elementaritate, la reacții exterioare şi comportament şi nu alege un sentiment sau o pasiune pe care să le detalieze, ca în romanele clasice franceze. Romanul american îşi îndreaptă atenția doar spre gesturi disparate, indiferente unui privitor ocazional şi spre discuții, care sunt înregistrate automat, chiar cu repetițiile, care sunt manifestări ale automatismului inerent ființei umane. Chiar şi la Faulkner, pe care Camus îl considera singurul scriitor mare al Americii, arată că monologul interior nu reproduce

decât scoarța gândirii. Proza comportamentistă ne înfățișează un univers în care oamenii pot fi înlocuiți între ei, ca obiectele, un univers care nu reproduce pur şi simplu realitatea, ci o stilizează într-un mod arbitrar. Lumea aceasta apare ca rezultat al unei mutilări voite a realului. Se obține o unitate degradată, o nivelare a ființelor şi a lumii, o lume în care omul este definit numai prin conduita sa exterioară. Camus protestează față de introducerea în romane a inocenților, tarați psihici, simboluri ale acelei lumi deznădăjduite pe care scriitorii o opun lumii moderne sub formă de protest.

Al. Tănase (1985: 251) consideră că orice proiect care vizează depăşirea radicală a stărilor de criză ale omenirii trebuie să țină cont de mai multe aspecte. Unul dintre acestea constă în faptul că axa valorică a lumii moderne o constituie ştiința, care înseamnă putere şi sporirea capacității omului de a acționa, de a transforma lumea în care trăieşte. Un alt aspect îl constituie progresul, procesul de creştere, dar şi de perfecționare a relațiilor dintre oameni, de instituire de noi valori, un altul este tehnica, a cărei dezvoltare exercită o influență puternică asupra procesului istoric, asupra omului, a libertății şi a altor valori ale sale. Aceste aspecte trebuie tratate din perspectivă axiologică umanistă, adevărul ştiințific să fie tratat împreună cu celelalte valori umane personale şi sociale. Omul, valoare centrală superioară, trebuie să devină o persoană liberă, eliberată de constrângeri opresive sau de orice i-ar altera personalitatea, ducând la dezumanizare. Exercițiul concret al libertății presupune asimilarea unor noi posibilități şi capacitatea de a acționa în sensul creativității, al adaptării conştiinței în direcția progresului, nu într-o manieră distructivă şi alienantă.

La începutul secolului al XX-lea Frank Norris a scris în volumul de eseuri *Responsabilitățile romancierului* că un roman bun trebuie să demonstreze ceva, să tragă concluzii dintr-o confruntare de forțe, de tendințe sociale, trebuie să fie nu un studiu despre oameni, ci un studiu al omului. Lui E. M. Forster (1968: 177) romanul îi apărea prin anii ’30 ai secolului al XX-lea „îmbibat de umanitate”. Eroul scrierilor de la începutul secolului al XX-lea este un tânăr naiv, eliberat de prejudecățile familiei şi ale societății, care înaintează plin de speranță într-o lume pe care nu o cunoaşte, pe care o influențează radical, fiind, la rândul său, influențat de aceasta. În

contact cu societatea se maturizează, se transformă, în sensul stabilirii responsabilității umane, a vinei pentru pervertirea vieții oamenilor. Ceea ce este convențional este vinovat, nenatural şi imoral, doar înclinațiile sufleteşti ale omului sunt morale pentru că sunt naturale. (Grigorescu, Dan, 1968: 130) Unele personaje îşi pierd puritatea sufletească atunci când devin bogați, sunt victimele unui sistem în care banul constituie valoarea supremă. Societatea corupe individul, îl striveşte, îi anihilează puterea de a visa, iar acesta se izolează, devenind un însingurat. Eroul se confruntă cu întrebări fundamentale, este silit să îşi găsească un drum în împrejurări dramatice. Scriitorii sunt îndurerați de soarta omului. Pentru ei, omul constituie tema supremă a literaturii, omul confruntat cu problemele existenței, omul înfrânt, cel care visează, cel care îşi revendică tragic dreptul la fericire, drept pe care nu îl poate împlini.

Dan Grigorescu (1977: 10) observa că „întreaga literatură a secolului al XX-lea e dominată, în Statele Unite, de pasiunea descoperirii adevăratelor înțelesuri ale conflictelor din viața socială şi din existența individului." Este înfățişată lumea socială cu implicațiile ei dramatice, cu relațiile deprimante care existau între individ şi lumea înconjurătoare. J. Martin Evans (1976: 62) arăta că „violarea limitelor a fost înțeleasă ca gestul american prin excelență".

3.2. Sistemul tragic faulknerian

În romanele secolului al XX-lea se afirmă concepția raționalismului care determină analiza socială şi cea psihologică. In cazul lui Faulkner vorbim despre romanul „fluxului interior", care este rezultatul investigației universului lăuntric al personajelor. Dan Grigorescu vorbeşte despre William Faulkner ca despre „un adevărat fondator al modernismului" (1999: 167), arătând că unii critici îl consideră un romancier al Sudului american, iar alții cred că el aparține unei direcții importante a modernismului internațional, fiind asociat din punct de vedere al importanței istorico-literare şi al experimentului novator, cu Joyce, Proust, Virginia Woolf.

Faulkner a fost obsedat de ideea zădărniciei şi a nebuniei. A abordat în scrierile sale teme precum eşecul istoriei, ambiția, machiavelismul, dorința de a parveni cu orice mijloace, degenerarea modernității, existența modernă, corupția, viciul, răzbunarea unor crime, pervertirea sexualității, dar şi valorile umane statornice, demnitatea, puterea de supraviețuire, compasiunea, sacrificiul. Modalitățile tipice ale modernismului, ca de exemplu fluxul conştiinței, colajul, alternanțele de timp, anacronismele pot fi identificate în romanele sale. Scriitorul „renunță la inteligibilitatea imediată" şi decide să spună în mod obscur obscurul. (Iosifescu, S., 1976: 65) De asemenea, o serie de scrieri experimentale au apărut în etapa de mijloc a desfăşurării operei sale. „Când s-a îndreptat spre proză, noțiunile de eşec al istoriei, de declin al Occidentului, degenerare a modernității, narcisism al existenței moderne, pervertire a sexualității, nevoia de rafinare a senzației şi mentalitatea boemei intelectuale erau cu toate impulsuri ale orientării sale spre o definire modernă a artei şi spre descoperirea unui stil modern." (Bradbury, Malcom, 1987: 113) Complexitatea operei sale este dată de cele două viziuni distincte prezente, şi anume conflictul cu istoria, fragmentarea conştiinței, care duce la pierderea sensului şi a ordinii care aparținuse Sudului edenic, pe de o parte, iar pe altă parte discontinuitățile vieții sufleteşti a personajelor, dar şi plenitudinea, sensibilitatea şi lirismul ei, structurile şi miturile ei.

La Faulkner conflictele sunt provocate de opoziția dintre blestem şi gestul eroic al personajului. Se poate vorbi de o schemă morală în care sunt cuprinse atât mituri păgâne, cât şi protestantismul specific american. S. Alexandrescu vorbeşte despre „sistemul tragic faulknerian". El detectează câteva concepte pe care le analizează prin analogie cu sistemele dramei antice, ale tragediei greceşti şi ale celei creştine, dar şi unele elemente tragice neconstituite în sistem (cele datorate „răului social" şi libido-ului). S. Alexandrescu (1969: 291) vorbeşte despre trei substructuri tragice în opera lui Faulkner: una arhaică, una greacă şi a treia, biblică şi protestantă şi arată, de asemenea, că tragicul faulknerian este „la fel de intens, fie că-l interpretăm în termenii inițierii arhaice, fie în termenii mântuirii protestante". În afara celor trei structuri amintite, mai există elemente tragice care nu alcătuiesc noi substructuri.

Substructura arhaică reprezintă mentalitatea arhaică, cu riturile sale şi se regăseşte în pondere destul de mare în opera lui Faulkner. Primul conflict tragic este dat de spaima de moarte, simțită de sclavul negru, care refuză să fie sacrificat în cadrul ritualului înmormântării stăpânului său şi care devine astfel primul erou tragic al ținutului Yoknapatawpha. La moartea unui indian ritualul morții presupunea ca împreună cu cel mort să plece şi animalele preferate şi un sclav negru, ceea ce nu indică cruzimea indienilor, ci faptul că pentru ei trecerea de la viață la moarte însemna doar trecerea dintr-o formă de existență în alta. *Zgomotul şi furia* reevaluează simbolistica şi miturile sacre, le transformă şi le adaptează operei literare profane. Tragicul rezultă aici din desacralizarea inițierii şi depăşirea nivelului arhaic, dar şi din păstrarea conflictelor sub forma unui şablon ce aminteşte de vechile drame sacre. Quentin Compson este nevrotic, instabil, plin de complexe. El nu poate accepta realitatea, ci trăieşte în imaginar, cu conştiința ultragiată de pierderea ascendentului moral şi a purității plantatorilor albi, în urma Războiului Civil. El trăieşte doar cu speranța de a putea apăra cinstea şi puritatea virginală a lui Caddy, dar tot ca o proiecție în imaginar, el ajungând chiar să consimtă la incest, ca modalitate de a ridica un zid protector.

O altă ipostază a tragicului la Faulkner constă în relația de contratimp între miturile existente în forma lor reală şi realitate, lumea în care trăiesc personajele. Elementul tragic intervine din incapacitatea lumii de a se adapta la miturile străvechi, de a trăi mitul într-un mod normal. *Mitul pământului-mamă* reprezintă întoarcerea la matricea primordială pentru a muri în starea respectivă şi a se naşte într-o nouă stare. Anumite zone sunt percepute ca locuri de germinație infinită, de fertilitate universală. Saltul lui Quentin în apele râului Charles poate fi o întoarcere la matcă, sau chiar întoarcerea în uterul mamei, ca simbol al recuperării dragostei de care nu a avut parte în timpul vieții. *Mitul labirintului* apare la Faulkner sub forma naturii ca labirint. Labirintul este un spațiu sacru care se ascunde profanilor, putând fi cunoscut doar de inițiați. Exemple ar putea fi rătăcirea în zona mlaştinilor, a dealurilor, rătăcirea pe şosele, prin oraşele străbătute pentru a ajunge într-un loc sacru sau într-un loc unde să îşi întâlnească destinul; uneori personajul nu se regăseşte pe sine şi nu ajunge la

capăt, în punctul sacru. El devine prizonierul labirintului. Se continuă astfel „din nou rătăcirea fără speranță, până la propria moarte ori asasinat, singura soluție posibilă a mişcării prin labirint, dar nu ca o expiere, ci ca o condamnare, nu ca o victorie, ci ca o prăbuşire, de epuizare fizică şi morală, parcă undeva, pe un coridor nesfârşit." (S. Alexandrescu, 1969: 305) Personajele care nu se regăsesc pe sine, nu descoperă raţiunea vieţii, rămân prizonieri ai labirintului şi constituie cazuri tragice de eşec în faţa unor mistere şi rituri pe care nu le pot descifra, nu le pot înţelege. Un caz special de tragic faulknerian izvorăşte din incapacitatea sufletului uman de a rezista tensiunii ritului, personajele ajungând la nebunie sau la dereglare nervoasă. Quentin rătăceşte pe străzile oraşului în ziua sinuciderii şi în special când încearcă să o conducă acasă pe micuța fată italiană.

Parafrazând cuvintele lui Faulkner (*Pe patul de moarte*), Yoknapatawpha este un tărâm al gesturilor amorțite, care se repetă veşnic, străzile din oraşele sale fac parte dintr-un labirint de cauze şi efecte fără ieşire, presărate de simboluri ale fatalității, mărci ale destinului implacabil şi ale resemnării în faţa puterilor care batjocoresc voința umană. Benjy, străbate în fiecare zi acelaşi traseu, care îi oferă mereu stimuli de a se întoarce în trecut. În capitolul rezervat lui, trecutul chiar înlocuieşte prezentul. Datorită retardului său, Benjy poate doar să retrăiască mereu aceleaşi scene din copilărie, care sunt reale pentru el.

Mitul fecundității universale este actualizat în opera scriitorului american în raporturile dintre fermieri şi femeile lor, între fermieri şi pământ sau în perceperea femeii ca zeiță a fertilității. Tragicul este dat de imposibilitatea de a traduce social într-un mod adecvat dragostea femeii față de vreunul dintre bărbați. Drama fetei are şi o semnificație mai profundă, ea simbolizează alienarea unei societăți în care dragostea nu îşi poate găsi locul. Tema fecundității este prezentată în roman în opoziție cu tema sterilității lumii moderne.

Substructura greacă are în vedere tragedia destinului. Romanul *Zgomotul şi furia* este caracterizat de Irving Howe (1952: 126) ca fiind „una dintre acele trei sau patru opere americane în proză scrise de la începutul secolului în care tragicul e înțeles şi susținut." În ceea ce priveşte concepția tragică, scriitorul utilizează concepte

din teatrul grec (*Moira, hybris, adikia, fronisis*), încorporate într-o lume modernă. Tragicul izbucneşte când omul este prins în mecanismul distructiv al forţelor transcendente (care păstrează doar funcţionalitatea din tragedia greacă, fără semnificaţia religioasă, care nu putea fi acceptată în America secolului al XX-lea), fără a se putea salva şi fără a avea vreo vină. În sensul modern, vină înseamnă acţiunea înfăptuită conştient, cu sânge rece. Personajele sunt deci inocente. Din cauza greşelii altora urmează să apară şi în viaţa lor greşeala tragică sau să se facă simţită forţa Destinului. Individul poate scăpa prin integrarea în sistem sau prin înălţarea prin raţiune într-o sinteză superioară, trepte accesibile doar celor aleşi, ca alternative la situaţia de eroi tragici. Familia Compson este în declin şi dezagregare din cauza părinţilor (Jason şi Caroline), care se află în derivă, în criză de autoritate maternă, dar şi paternă, sunt părtinitori, se refugiază în alcoolism sau în fantasmagoria îndreptăţirilor imobiliare, dezertând moral în faţa îndatoririlor părinteşti.

Ca în tragediile greceşti, şi în romanele faulkneriene există o unitate de loc, tragediile se întâmplă în casele Sartoris, Compson, Sutpen, Snopes. Întreaga familie are acelaşi destin. La fel se întâmplă în tragedia greacă, unde întreaga familie sau întreaga comunitate geme deznădăjduită alături de personajul tragic. Dramele individuale se topesc într-o ordine cosmică superioară şi astfel teroarea şi mila se resorb în *catharsis.* În acea perioadă nu exista însă păcatul originar, nici păcatul în general, Aristotel vorbea doar de o *greşeală tragică*. Tensiunea nu exista între uman şi divin, ci între unii oameni şi zei. Personajele lui Faulkner sunt apăsate de greşeala exploatării rasei negre şi al folosirii inegale a pământurilor. Sunt două rase legate printr-un blestem comun. Cunoaşterea acestei greşeli imprimă o notă de disperare omului aflat în luptă cu destinul implacabil. „Justiţia şi injustiţia faptelor omeneşti ia aspectul destinului din tragedia greacă", arată Ana Cartianu (1973: 140), concluzionând că efectul este acel al anticei catharsis, deoarece „din ruină şi prăbuşire creşte neîncetat credinţa lui Faulkner în om, omul de orice culoare, omul care ştie să accepte, să domine, să supravieţuiască". Bătrâna negresă Dilsey este un simbol al umanităţii răbdătoare, care asistă la nenorocirile şi la decăderea familiei Compson, fiind capabilă de sacrificiu, abnegaţie, rezistenţă.

Quentin povesteşte într-o noapte, în odaia rece de la Harvard, legenda Sudului, trecând în revistă case umbrite sau aflate în beznă, traiul în prezența unui cadavru, casa lui Sutpen care devine mormântul său şi al urmaşilor săi, penitenciarul, toate simboluri de reprimare, de sufocare, simboluri ale vieții Sudului, care este anchilozată parcă în nemişcarea morții. Aceste simboluri declanşează spaima, dar sunt totodată o modalitate de reprezentare concretă a tensiunilor morale, a terorii morale care îi stăpâneşte pe locuitorii ținutului, prin care scriitorul urmăreşte să scoată la lumină ceea ce se află ascuns şi generează sentimentele de culpă şi frică. Pentru a îndrepta anumite lucruri, acestea trebuie cunoscute. Tensiunea şi violența prezente în roman au drept scop curățarea morală şi redresarea prin înțelegere şi suferință, scopul umanist al cunoaşterii.

Zgomotul şi furia este un text care dă glas vocilor masculine ale descendenților primilor strămoşi, dar şi altor voci, ale afro-americanilor şi ale femeilor.

Substructura creştină atrage atenția asupra ruperii relației inițiale de continuitate om-divinitate şi a mutării tragicului în interiorul conştiinței. Irwing Howe (1952: 153) sublinia faptul că Faulkner nu poate fi considerat în toată puterea cuvântului un tradiționalist creştin. Modelul dramatic şi moral al operei sale este dat de opoziția dintre blestem şi gesticulație, iar elementele constitutive ale concepției lui sunt respectul pentru suferință, disprețul pentru înşelăciune, dreptul omului de a se încrede în sine însuşi, compasiunea pentru cei înfrânți. Eroismul la Faulkner înseamnă ca individul să se expună, să primească, să îndure şi să reziste la orice apare între naştere şi moarte. Cu toate acestea, romanele acestui scriitor american trebuie abordate şi din punct de vedere al moralei creştine. Scriitorul a fost educat în spiritul protestantismului, care era înrădăcinat în conştiința Sudului american. Astfel, elemente din Biblie au la Faulkner accente puritane. Motivele tragice de origine protestantă din opera lui Faulkner sunt: păcatul originar, care nu poate fi răscumpărat într-o lume în care salvarea se poate obține doar prin intermediul lui Iisus (dar al unui Iisus care încă nu a coborât pe pământ), spaima de sexualitate, fascinația şi voluptatea păcatului, conceptul de damnare iremediabilă, rigorismul puritan, dar şi mitul Izgonirii din Rai şi cel al lui Cain şi Abel, care sunt asociate primului eveniment

copleşitor din viaţa personajelor. S. Alexandrescu (1969: 336) analizează măsura în care etica şi dogmatica puritană, ecourile religiei în conştiinţa personajelor provoacă tragicul şi modelează tragic viaţa acestora. În creştinism Dumnezeu transcende realitatea şi astfel dispare acel continuum armonios dintre om şi zei din gândirea arhaică şi cea greacă. Intervine Izgonirea din Rai şi prezenţa Păcatului originar, cu pierderea inocenţei primordiale şi apăsarea blestemului divin. În concepţia creştină apare însă şi o salvare de principiu, general umană.

În opera lui Faulkner întâlnim atât inocentul, cât şi păcătosul. Civilizaţia Chickasaw este caracterizată de armonie, pe când celelalte civilizaţii sunt caracterizate de discordie şi disjuncţie, ceea ce înseamnă că a intervenit *păcatul originar*, însoţit de *izgonirea din Rai*, o trecere tragică datorată vinovăţiei omului. Păcatul originar era de fapt însuşirea pământului şi a sclavilor negri de către înaintaşi. Din punct de vedere arhaic este o greşeală tragică cu repercusiuni asupra urmaşilor şi marchează despărţirea sacrului de profan. Tragicul condiţiei umane apare aici exterior conştiinţei, prin ruperea relaţiei iniţiale de continuitate om-divinitate. Din punct de vedere al creştinismului, tragicul se mută în interiorul conştiinţei şi este tot un rezultat al ruperii de divinitate, dar este vorba în acest caz de un păcat care încalcă legea divină şi care aruncă asupra celorlalţi o vină urmată de o suferinţă continuă şi de păcate ulterioare datorate pervertirii sufleteşti şi diviziunii lăuntrice. Considerându-se stăpân al pământului, omul dă dovadă de trufie, el este proprietar a ceva ce poate fi stăpânit doar de Dumnezeu. Astfel, el tentează condiţia divină încercând să încalce limita şi interdicţia divinităţii şi va trăi sub semnul păcatului veşnic. Va fi proprietarul pământului, va avea sclavi, dar va provoca violenţa interrasială, războiul, violul, jaful, minciuna, ambiţia, spaima, cruzimea, neputinţa, singurătatea şi disperarea provocată de acestea. Liberul arbitru este anulat, nu mai poate alege între bine şi rău. Omul percepe doar răul şi păcatul şi nu are forţa de a se opri sau de a ieşi din această situaţie. Sunt prezentate în romanele lui Faulkner dezastrele provocate de Războiul Civil, de Reconstrucţie, de rasism şi de imposibilitatea omului de a se salva, este prezentată o lume din care lipseşte speranţa. Quentin îşi dă seama care este cauza problemelor familiei sale: „e un blestem pe capul nostru, nu e vina noastră”.

(Faulkner, W., 1997: 122) Epoca modernă este percepută de unii filosofi ca a doua cădere a omului, o epocă a haosului şi a deznădejdii. Intelectualul lui Faulkner încearcă să răscumpere păcatul acestei regiuni, prin sacrificiu personal, încearcă să se salveze pe el, dar şi umanitatea în general. El renunță la roadele obținute prin săvârşirea păcatelor şi îndepărtează astfel bariera existentă între el şi Dumnezeu, a trufiei care stătuse la baza păcatului originar. Unii nu renunță la averea proprie, ci la ambiția de a se realiza social şi chiar la fericire şi se devotează misiunii lor. Ei nu reuşesc în totalitate ceea ce şi-au propus deoarece fiecare dintre ei manifestă o slăbiciune prin care sunt prinşi în mecanismele combătute chiar de ei şi de aceea umanitatea rămâne să îşi ispăşească blestemul. S. Alexandrescu (1969: 340) arată că tragicul rezultă astfel prin „situarea națiunii sub semnul unui păcat originar încă nerăscumpărat, într-o stare ambiguă, definibilă eventual prin termenii *umanitate răscumpărabilă, dar încă nerăscumpărată*". Posibilitatea salvării există, dar conştiința umană nu are încă tăria de a actualiza latențele spirituale existente.

Tot despre o izgonire din Rai putem vorbi şi în cazul lui Caddy, la începutul istorisirilor, când bunica Damuddy este pe moarte şi se hotărăşte ținerea copiilor departe de ceea ce se întâmplă în casă, unde se află rudele adunate, departe de cunoaşterea nemijlocită a tainelor vieții şi morții. Şt. Stoenescu (postfață la Faulkner, W., 1997: 279) o aseamănă pe Caddy cu o „micuță Evă", aproape de pomul cunoaşterii, fără să aibă nevoie „de alt imbold diavolesc decât neajutorarea funciară a frățiorilor ei". Figurile religioase care apar în roman sunt adeseori legate de statutul de soră, al lui Caddy: „Ca şi cum toate clopotele care ar fi bătut vreodată ar mai fi răsunat încă în razele luminoase prelungi muribunde, Isus şi Sfântul Francisc vorbind despre soră-sa." (Faulkner, W., 1997: 61) Alteori, conştient de alienarea lumii în care trăieşte şi în care femeile păcătuiesc, cere ajutor: „Da Isuse O bunule Isus O bunule." (Faulkner, W., 1997: 132) După bătaia cu Gerald, Quentin observă că cravata i se pătase şi „poate un desen alcătuit din sânge ar fi putut să spună că e cea pe care a purtat-o Crist". (Faulkner, W., 1997: 133)

Sartre defineşte personalitatea eroului tragic prin lipsa viitorului şi a conştiinței reale a omului, prin drama opțiunii. La Faulkner însă nu opțiunea determină tragic

viața personajelor, ci Destinul, Predestinarea, Păcatul. Pentru protestanți orice individ care răspunde instinctului sexual devine un păcătos. Mai ales fetele tinere sunt fascinate de *păcatul cărnii*, de acest act interzis, au porniri inexplicabile, care depăşesc experiența lor de viață. Caddy Compson face această mişcare fatală care o aruncă în brațele unui amant nedemn, efemer. Intensitatea pasiunii sale este de-a dreptul dureroasă şi în fața acesteia rigorismul puritan al lui Quentin este absurd. Caddy este o ființă voluntară, puternică, directă şi explozivă. Ea întrupează normele sociale aristocratice, dar le încalcă în acelaşi timp, ajungând pe o pantă iremediabilă de decădere. Atât ea, cât şi fiica ei, Quentin, posedă acel orgoliu comun femeilor aristocrate şi se consideră deasupra normelor. Ea greşeşte însă atunci când confundă, în naivitatea ei, un bărbat fără scrupule cu un cavaler. Este o schemă conflictuală dată de conservatorismul femeii, de inadaptarea sa la evoluția societății**,** dar şi de rigiditatea structurilor interioare datorită cărora nu mai poate opri sau devia procesul intern angajat într-o anumită direcție. Este, de fapt, o anume apetență pentru păcat, care apare la Faulkner ca o forță inconştientă şi irepresibilă. Impulsul inițial este aici păcatul originar şi tot restul urmează obligatoriu, nu mai poate fi deturnat, este irevocabil. Decăderea lui Caddy este explicată de S. Alexandrescu (1969: 344) la nivel social-istoric, psihologic şi religios-metafizic. Faptul că se îndrăgosteşte de acel individ putea lipsi sau putea apărea mai târziu şi rezultatul ar fi fost acelaşi. Întâlnirile sale de dragoste erau dinainte damnate şi nu puteau să nu se transforme în păcate ale căror consecințe să atragă damnarea.

Societatea prezentată în roman se află în aşteptarea Mântuitorului. Găsim în opera scriitorului american atât conflicte fundamentale pentru existența umană, cât şi conflicte polivalente, care nu pot fi analizate printr-o interpretare unică. Era nevoie de salvarea umanității într-o epocă în care posibilitatea mântuirii de către Iisus Hristos nu exista. În *Zgomotul şi furia*, atât Benjy, cât şi Quentin, fata lui Caddy, ar putea fi considerate personaje similare lui Hristos. Dar acestea sunt personaje prezentate doar ca ființe umane şi care acționează în limitele umanului, sunt supuse legilor timpului şi spațiului. De aceea imaginea lui Hristos poate fi întruchipată doar parțial în câte un

personaj şi niciodată perfect, observându-se o continuitate în acest caz. De exemplu, când moare Quentin, fuga nepoatei, participarea lui Benjy la slujba Învierii.

Reducând conflictul la exemplul mitic, Faulkner subliniază semnificaţia tragică a existenţei. Soluţia constă în medierea prin sacrificiul Mântuitorului, spre deosebire de literatura absurdă, unde nu există soluţii, unde eroul este captiv mecanismelor absurde ale existenţei şi astfel este incapabil să îşi afle o identitate. Faptul că anumite lucruri li se întâmplă anumitor oameni este explicat de către religia protestantă ca predestinare, ca voinţă a lui Dumnezeu, care se manifestă în lume prin legile naturii, prin Sfântul Duh, dar şi prin sistemul de pedepse şi recompense. Prin urmare, păcatul este şi rezultatul modului în care se manifestă responsabilitatea individului, dar şi rezultat al predestinării. Dumnezeu hotărăşte dacă cel care se va naşte va fi bun sau rău. Există semne care indică apartenenţa la una dintre cele două categorii şi astfel s-ar putea înţelege de ce Quentin Compson este damnat, iar Gavin Stevens, studentul născut în acelaşi an cu primul, nu este. Caddy este damnată, iar mama ei, nu. Astfel s-ar putea explica salvarea lui Dilsey. Eroii lui Faulkner ştiu că sunt predestinaţi Infernului, ei aud glasul Domnului în conştiinţa lor şi se resemnează la această situaţie sau chiar îşi accelerează sfârşitul. Ei ştiu când sunt pierduţi că nu există salvare. Unica salvare posibilă pentru ei, ca protestanţi, ar putea să o primească de la Mântuitor, dar acesta nu se arată încă în acele locuri. De aceea, ei nu mai fac mari eforturi de a îndepărta catastrofa, nu mai au nici o speranţă. Hristos este ultima şansă a protestantului, dar în ţinutul Yoknapatawpa acesta pare să nu fi coborât şi eroii lui Faulkner nu găsesc măcar în ei forţa spirituală de a-L descoperi pe Mântuitor în sine. Acţiunea lor este marcată de disperare, de încercarea instinctivă de a evita catastrofa, cu convingerea însă a unui eşec sigur, a lipsei vreunei soluţii. Este o tentaţie a imposibilului, caracteristică eroului faulknerian, semn al tragediei sale. Ştiind dinainte că este pierdut, el nu mai găseşte modalitatea de a acţiona pentru a se salva. Cu alte cuvinte, pierde pentru că ştie că pierde. El se află de la început în conflict şi parcurge etapele acestuia ştiind că se afundă tot mai mult în autoanihilare. Se predă şi aşteaptă pasiv să fie zdrobit. (Quentin Compson recurge tocmai la sinucidere.) Lipsa opţiunii sau opţiunea greşită sunt semne ale predestinării, ce reliefează inumanitatea

dogmei protestante, care se întoarce distructiv asupra celor ce cred în ea. Hristos a trecut prin evenimente şi s-a ridicat ca un Mântuitor. Fiii Compson trec prin întâmplări paralele, dar sfârşesc prin eşec, deoarece dragostea predicată de Hristos lipseşte sau este deformată în familia lor. (Collins, Carvel, 1968: 73)

În ceea ce priveşte alte elemente tragice care apar in opera lui Faulkner, putem aminti *răul social*: în cazul tragediei familiei Compson este vorba de o mişcare tragică liniară, în care făptaşul şi urmaşii săi sunt pedepsiți, până la dispariția neamului. Ultimul Jason Compson moare fără a avea urmaşi. De fapt, prin alienarea sa totală, el moare încă în viață fiind.

La Faulkner tragicul este rezultat al relației dintre om şi transcendent, dar şi al relațiilor existente între forțe sociale diferite (între oameni şi istorie). Eroii săi dau dovadă de grandoare, dar nu prin negare, prin revoltă, ci prin afirmare, prin consolidarea elementelor primordiale şi adaptarea lor la lumea aflată în schimbare, sau prin rezistența la anumite calamități. Faulkner atrage atenția asupra procesului subteran de consolidare a valorilor, de formare a unei spiritualități naționale pe care acțiunile de suprafață nu o pot împiedica. Mecanica acestui conflict antrenează noi indivizi şi grupuri care au roluri hotărâte dinainte, dar nu de o forță supranaturală, ci chiar de desfăşurarea conflictului. Dezastrul final al uzurpatorului nu este obligatoriu la Faulkner. Mişcarea de extindere a răului are o putere nelimitată şi nu poate fi anihilată definitiv. Răul este ireversibil. Chiar dacă este înlăturat promotorul răului, după moartea acestuia nu se gândeşte nimeni să restaureze vechile rânduieli. Apar mântuitori ipotetici doar, dar forța lor este foarte slabă. Răul odată declanşat îşi continuă existența. Chiar dacă familiile tragice se prăbuşesc, acțiunea lor pluteşte în zonă, într-o atmosferă copleşitoare.

Un alt tip al promotorului răului, care nu doreşte escaladarea treptelor puterii şi nici nu frustrează drepturile altora este ticălosul, *bruta*. Acesta îşi urmăreşte interesele, dar produce ravagii în calea sa, fiind fără scrupule. Eul ticălosului este bolnav, el se subordonează doar lui însuşi şi este incapabil să înțeleagă adevărata grandoare. Alienarea sa actuală se datorează uneori faptului că în trecut a fost el însuşi abuzat, a fost victima altora. Războiul Civil, de exemplu, a provocat unora

şocuri peste care nu pot trece, ei încearcă disperați să șteargă amintirea crimei prin alte crime. Din punct de vedere social sunt un pericol public. Jason trăieşte o dramă individuală, este singurul individ activ din familia care este pe cale a se destrăma. El îşi asumă o responsabilitate silită față de această familie dar treptat autoritatea sa devine despotică, ajungând în final la alienare completă. Este gata să distrugă tot în jurul său pentru bani şi chiar distruge ce mai rămăsese nealterat la Caddy, la fiica acesteia, Quentin, la Benjy şi la colaboratorul său în afaceri, pe care îl elimină. Jason obține afecțiunea şi compătimirea lui Caddy prin seducții sentimentale paradoxale. Corupția este unul dintre cazurile particulare ale strategiei răului ticălosului. Prin aceasta răul se propagă dinăuntru, este o persuasiune lentă. Alte metode sunt violente şi presupun atacul direct sau indirect asupra victimei care îi rezistă. Disimularea este o astfel de metodă, care presupune un plan urmărit sistematic pentru extinderea răului, pentru atingerea scopului ultim, concretizat în acapararea puterii în societate. De disimulare dă dovadă şi Jason, care o tratează cu prefăcută bunăvoință pe Caddy, considerată mamă denaturată. El îi dă voie acesteia să o vadă pe Quentin, fiica ei, dar o pune în secret să plătească pentru puținul timp pus la dispoziție.

O altă sursă a tragicului o constituie *presiunea libidoului***:** „Faulkner îşi lărgeşte aria de investigație a surselor tragicului, prin sondarea subconştientului şi corectarea formelor sublimate ale libidoului" (S. Alexandrescu, 1969: 365). O structură tragică pe fond moral ori social este însoțită sau explicată uneori de presiunea libidoului, care la personajul faulknerian se complică prin angoasa provocată de puritanism. *Complexul lui Oreste* sau *complexul Electrei* intervin între frate şi soră, când aceştia sunt legați de afecțiuni tulburi. Doina Graur (1983: 164) îi consideră pe frații Compson (Caddy, Quentin şi Benjy) „partizanii incestului pur, neconsumat, însă consumați de implicațiile lui tiranice". Pentru Quentin femeile în general „au o afinitate cu răul, cu credința că nu poți să ai încredere în nici o femeie". (Faulkner, W., 1997: 82)

Quentin, Caddy şi, rudimentar, Benjy, oscilează între chemarea sexului şi inhibiția amintirii „celuilalt". Copii fiind, Caddy şi-a scos rochia pentru a o usca şi a fost mustrată de Quentin şi în acel moment gestul inocent a fost încărcat cu

semnificația culpabilității, scenă ce va rămâne în subconştientul amândurora. Au aruncat cu apă unul în celălalt, parcă într-o încercare de purificare. Peste ani, Quentin este revoltat că sora sa a fost sărutată de un băiat. Fiind de fapt o acțiune îndreptată împotriva părinților, Caddy spune că nu l-a lăsat pe acesta să o sărute, ci l-a silit să o facă, dar această declarație este urmată de amprenta roşie a mâinii lui apărând pe fața ei. Această pedeapsă nu i se pare suficientă lui Quentin, care simte nevoia „să-i zgârii fața cu fire de iarbă împletite intrându-i în carne zgâriindu-i scrijelindu-i fața". (Faulkner, W., 1997: 104) Şi Caddy îi reproşează fratelui ei momentul în care l-a prins cu Natalie într-un hambar, încercând să pară că nu îi pasă totuşi, iar acesta aruncă spre ea cu bulgări de noroi, cu intenția simbolică de a o murdări (Faulkner, W., 1997: 106). Cu altă ocazie, Caddy are un iubit şi se destăinuie lui Quentin, deznădăjduită fiind. Şi când o vede Benjy cu un amant ea merge împreună cu fratele ei şi îi promite că nu o să mai facă. „Nu mai fac", „nu mai fac niciodată." (Faulkner, W., 1997: 38) Ea a luat anumite decizii legate de sex şi de relații cu anumiți bărbați, relații pe care nu le dorea cu adevărat, doar în dorința de a-şi respinge familia: „i-ai iubit Caddy i-ai iubit Când mă atingeau muream". (Faulkner, W., 1997: 115)

Benjy urmăreşte, la rândul său, un teren de golf unde băieții de mingi sunt strigați „caddie". Se stabilesc aşadar o serie de raporturi nefireşti între frați, apare între ei o gelozie nefirească, o fixare a erosului asupra celuilalt, cu acte închipuite. Obsesia incestului este considerată însă mai puternică decât actul însuşi, iar când sunt puşi în fața unor acte reale, cu alte persoane, acestea sunt clar ratate, frații Compson fiind total inhibați, incapabili de o viață sexuală normală, rezultat al unei dereglări sexuale cronice şi „problematizări dramatice ale unui gest normal, în spiritul unui puritanism afişat încă de copil de Quentin şi care o contaminează reflex şi pe Caddy." (S. Alexandrescu, 1969: 369) Complexul erotic stă la baza comportamentului lor care, datorită educației şi mediului, va declanşa criza şi tragedia lor puritană şi socială.

Repulsia bărbatului față de impuritatea funciară a femeii, prăbuşite de pe soclul idealului şi față de actul sexual este una din marile teme tragice ale creației lui Faulkner. În opera acestui scriitor personajul care se eliberează prin adulter sau

promiscuitate sexuală este femeia (Caddy Compson), iar Quentin Compson, care este adeptul cultului purității şi virginității şi nefiind în stare să rezolve antagonismul dintre mitul în care trăieşte şi realitate, se sinucide. Prizonier al unui mit, stăpânit de obsesia unui cult nerealizat şi a unei vinovății ipotetice, care îi provoacă oroare, el devine victima acestor tensiuni.

Pe lângă cele trei substructuri tragice amintite, întâlnim *motive şi conflicte tragice,* care la Faulkner sunt „subordonate concepției sale tragice similare cu cea a tragediei greceşti" (S. Alexandrescu, 1969: 331) Scriitorul american preia în sens larg doar schema mitului şi îl îmbracă în suferința modernă, ambiguă şi absurdă, acordându-i accente şi valențe proprii.

În primul rând, putem aminti motivul tragic al *hybris*-ului. La nivelul structurii tragice omul poate fi analizat ca exemplu unic al unei condiții umane generale, care reacționează diferit la problemele fundamentale ale existenței umane. Sorin Alexandrescu (1969: 317) demonstrează faptul că „personajul faulknerian trăieşte într-o lume structurată, supusă unor Norme supraindividuale", centrată pe principiul ierarhiei universale. Tipul dominant din Yoknapatawpha acceptă această responsabilitate, iar tipurile subordonate manifestă respect şi supunere față de primii. Epoca familiei Snopes se află în criză tocmai din cauza încălcării acestei ordini, acestei ierarhii a valorilor. Există în această perioadă o criză de autoritate, o criză de încredere, o tentativă de dominare a intelectualilor, precum şi o serie de conflicte deschise. Familia Snopes acționează împotriva ordinii şi ierarhiei existente, dezorganizând totul şi declanşând reacția forțelor ostile lor, care luptă pentru restaurarea acestei ordini. Snopes consideră că instaurează o ordine progresivă, logică, dar ei amenință lumea ca o forță antisocială, ce stabileşte o falsă ordine, ridicându-i împotriva lor pe cei care doresc instaurarea unei lumi real umane. Există la Faulkner o ierarhie militară (Compson este general, Sartoris este colonel, De Spain este maior) care reflectă ierarhia social-economică şi ordinea în care au sosit în regiune. Eroii îşi dedică viața realizării unui anumit scop precum onoarea la Quentin Compson, proiectul la Thomas Sutpen, dobândirea onorabilității la Flem Snopes şi îşi concep strategii, metode, printre care şi crima, excrocheria, disimularea, eroarea.

Aceste acțiuni le par echitabile, normale personajelor respective, dar sunt considerate discutabile de ceilalți, care pornesc de la alte puncte de referință, de la alte valori. Acțiunea lui Thomas Sutpen este un hybris, privită din punct de vedere al relației personale a personajului cu marile probleme existențiale. Proiectul său este un exercițiu de putere, un pariu pentru care nu contează contextul social, sfidează şi celelalte persoane şi întregul sistem. El îşi doreşte mult peste dimensiunile existente şi posibile în comitat, din punct de vedere economic şi moral, sfidând astfel şi ierarhia valorilor, dar şi limitele respectate de restul comunității. S. Alexandrescu (1969: 321) este de părere că acesta este un act clar de hybris, contrazicând-o pe Monique Nathan, care afirmă că este vorba în acest caz de hamartia, eroarea tragică menționată de Aristotel (un calcul greşit al scopului şi al mijloacelor de a-l atinge). Sutpen greşeşte pentru că refuză etalonul comunitar şi încearcă să impună unul personal. Cu alte cuvinte, fără să submineze valorile comunității din care făcea parte, el încearcă să trăiască în afara ei, după propriul criteriu, ignorând ceea ce toți ceilalți respectau, limitele condiției umane care dacă sunt depăşite atrag pedeapsa existențială. Dezastrele familiei sale sunt rezultatul mai multor acțiuni prin care mai multe generații plătesc o greşeală tragică inițială.

Un alt act de hybris îl înfăptuieşte colonelul Sartoris când trece sfidător, cu locomotiva fluierând pe lângă pământul rivalului său învins, ştirbind onoarea acestuia. Hybris-ul este o permanență în mentalitatea celor din Yoknapatawpa.

Mai apoi, putem aminti *coincidența evenimentelor.* Ca în cazul tragicilor greci, Faulkner sugerează lucrarea destinului în oameni, în lucruri (obiecte simbolice care trec din mână în mână, ceasul, de exemplu), în coincidența evenimentelor. Desfăşurarea evenimentelor având această cauzalitate obscură, suprafirească are funcția de semnal al relației tragice dintre om şi Destin.

Capacitatea de opțiune a eroilor este redusă, deoarece statutul lor social, sistemul de norme şi trăirile sufleteşti îi obligă să acționeze într-un singur fel. Americanii sfârşitului de secol XIX şi început de secol XX erau obişnuiți cu violența şi cu moartea, cu un conformism al independenței şi al onoarei care le lasă puține căi de acțiune. În cele mai multe cazuri eroii lui Faulkner nu pot alege decât ceea ce le

cere forța irezistibilă a Destinului, ajungând la dezastrul final. Teoretic, ei au posibilitatea de a acționa altfel decât o fac, dar Destinul înseamnă pentru ei nu inexistența opțiunii, ci tocmai o anume opțiune.

Întâlnim în roman şi *motivul incestului*. Caddy şi Quentin dansează într-o dumbravă, un dans pseudo-inițiatic şi incestuos: „nu poți, sunt prea grea", „m-a împins a fugit Pot să te ridic în brațe uite că pot Oh sângele ei sau sângele meu Oh" (Faulkner, W., 1997: 105). Quentin îi spune tatălui său că a păcătuit cu sora lui: „am spus că am săvârşit incestul, tată, am spus" (Faulkner, W., 1997: 60) şi când tatăl îl întreabă dacă chiar a făcut-o, acesta recunoaşte că nu i-a propus de teama că îi va răspunde afirmativ, semn că ambii erau atraşi de această idee: „ai încercat s-o determini pe ea să facă asta şi eu mi-a fost frică să mi-a fost frică ea să nu". (Faulkner, W., 1997: 137) El şi-ar fi dorit să-i înlocuiască pe toți bărbații cu care a fost Caddy: „să ştii c-am făcut-o noi doi ai crezut că erau ei dar eu eram ascultă-mă te-am păcălit toată vremea eu am fost" (Faulkner, W., 1997: 115) Caddy îşi botează fiica nelegitimă după numele fratelui ei, Quentin, fapt care ar putea simboliza o expiere sau chiar indicarea unui tată spiritual sau chiar posibil pentru fiica sa.

Ca o concluzie, putem spune că autorul a surprins în *Zgomotul şi furia*, pe lângă tulburările psihice şi deformările timpului datorate presiunii fluxului memoriei, deplasările tragice ale existenței, în modul cum sunt înregistrate de conştiința modernă. ,,Faulkner înfățişează o lume a cărei istorie pare să-şi fi ieşit din matca firească; personajele sale trăiesc tragica experiență a unei vieți profund tulburate; în lumea lor deopotrivă istoria şi oamenii ating grotescul. Dar, de-a lungul evoluției ei, de la narațiuni ale zgomotului şi furiei până la cele din care se degajă o atmosferă veselă, opera lui se îndreaptă constant spre ceea ce se numeşte, în general, o recuperare a formei şi a mitului". (Grigorescu, Dan, 1999: 179)

Sunt evenimente care marchează definitiv, iremediabil, istoria omului. Are loc ieşirea din starea paradisiacă a inocenței şi a neştiinței, dar a unei existențe în absolut, în afara timpului, înăuntrul veşniciei. Omul cade în timp, în istorie, asistă la derularea fatală a civilizațiilor, la decăderea societăților şi la întemeierea unora noi, mai corupte decât cele anterioare. Timpul nu mai creează însă ceva nou, el se învârte în jurul

primului impuls care nu poate fi depăşit, înseamnă repetiţie şi moarte. De aceea eroii lui Faulkner trăiesc mereu la trecut, cu privirea ațintită dureros în urmă, cunoscând tragic imposibilitatea vieții, viața ca moarte, ca incapacitate de acțiune. Nu vorbim însă de un tragic al acceptării, ci de unul al luptei eroice. Oamenii se încăpățânează să dureze şi să îndure, să trăiască şi să lupte, chiar dacă sunt lipsiți de speranță, cu un sentiment al grandorii conflictului cosmic în care sunt prinşi.

Cuvintele Anei Cartianu (1973: 147) caracterizează activitatea scriitorului american: „Faulkner rămâne pentru noi un cercetător multilateral şi curajos, un realist onest, un inovator şi un poet al prozei contemporane şi – mai presus de toate – o sensibilitate omenească, o atitudine umanistă."

3.3. Tragismul condiției umane în romanul lui William Faulkner *Zgomotul şi furia*

În *Cartea eşecurilor*, Mircea Mihăieş (1990: 76) este de părere că „la prima vedere, Faulkner refuză înscrierea într-un „universalism" abstract, elitarist, terorizant. Rămânând între granițele aceleiaşi lumi, el pare să rateze premeditat întâlnirea cu marile teme. Pentru el, sublimul şi tragicul – dacă există – sunt doar puncte de reper pentru activitatea creatoare. Nu şi ținte, nu scopuri îndepărtate, nu invocări indirecte ale catharsis-ului." La o lectură mai atentă, constatăm că în opera lui Faulkner se pot deosebi momente ale neliniştii moderniste din literatura secolului al XX-lea, provocate în principal de războiul civil, în urma căruia multe oraşe au fost distruse şi s-a început un proces intens de industrializare. Autorul consemnează prăbuşirea din Eden şi instalarea unei lumi a degenerescenței. Odinioară pământul era stăpânit într-un spirit nobil, acum se dezvoltă un accentuat simț al proprietății, pădurile sunt tăiate, Sudul este invadat de maşini şi de valizele negustorilor ambulanți. Sudul lui Faulkner este o regiune distinctă ce a încercat să-şi întrețină iluzia faptului că se poate conduce singură şi că poate menține o instituție feudală la începuturile modernității. (Mateoc, T., 2005: 140) Această încercare a eşuat, ravagiile sociale şi morale ale războiului civil au scos la iveală conflicte profunde şi o serie de tare psihice în această regiune. Sentimentul de damnare şi de tragic a marcat operele

scriitorilor sudului în prima jumătate a secolului al XX-lea, în special romanele lui Faulkner. Personajele acestuia refuză istoria recentă, întorcându-se către trecutul îndepărtat, care atinge proporţii mitice. Unii se îndreaptă spre alcool sau povestesc despre trecutul vieţii lor, cum face, de exemplu, domnul Compson în *Zgomotul şi furia*. Mircea Mihăieş (1990: 84) vorbeşte despre personajele din Yoknapatawpha, care „iradiază neliniştea tragediei. Ei sunt apărătorii tradiţiei. Ei garantează onoarea şi continuitatea numelui. Onoare cu atât mai greu de apărat cu cât duşmanul se iveşte de pretutindeni." Peter Conn (1996: 272) consideră că „Faulkner şi-a asumat responsabilitatea de a justifica trecutul, de a motiva cum de se întâmplase ca aşa multe promisiuni să eşueze atât de jalnic şi dezamăgitor". El „reconstituie cronica dureroasă a Sudului; poezia relaţiilor patriarhale perimate, vâltoarea eroică şi pustiitoare a războiului de secesiune, triumful capitalismului industrial vehiculat de yankeii invadatori, sărăcirea economică şi decăderea morală a clasei nobiliare autohtone, anchilozată şi uzată; apoi invazia parvenitilor fără scrupul, clanul Snopes", asemănat cu o colonie de şobolani sau termite. (Cartianu, Ana, 1973: 135)

În *Omul revoltat,* Albert Camus (1994: 442) îşi expune aversiunea faţă de romanul american pentru faptul că acesta reduce omul la elementaritate, la reacţii exterioare şi comportament, iar din punctul său de vedere doar analiza şi găsirea unui resort psihologic fundamental poate fi capabilă să explice sau să rezume conduita unui personaj. El critică detalierea doar a gesturilor disparate, indiferente unui privitor ocazional şi înregistrarea discuţiilor în virtutea unui automatism care cuprinde chiar şi repetiţiile. Camus îl considera pe Faulkner singurul scriitor cu adevărat mare al Americii şi cu toate acestea a manifestat reticenţă chiar şi faţă de proza acestuia. Pentru el proza comportamentistă americană înfăţişează un univers în care oamenii pot fi înlocuiţi între ei, chiar şi în particularităţile lor fizice, un univers în care realul este mutilat. Este prezentată o lume deznădăjduită, în care automate nefericite trăiesc într-o coerenţă maşinală, un protest patetic în faţa lumii moderne. Evenimentele par disproporţionate, un om poate fi dat pierzaniei printr-un joc de cuvinte, o suită de descendenţi este menită masacrului din cauza crimei unui înaintaş. La Faulkner destinul este caracterizat de o absenţă ciudată a proporţiei între cauză şi

efect atunci când este redus la a se servi de ființe umane ca de instrumente. În Sud, întemeiat în parte de aristocrați precum cei din clanul Sartoris sau de oameni noi cum a fost colonelul Sutpen, s-a încercat crearea unei ordini sociale stabile pe pământul smuls de la indieni, altfel spus, să lase copii în urma lor. Malcom Cowley (1946: 13) arată că ei ,,erau înzestrați cu virtutea de a trăi potrivit propriilor concepții, pe temeiul unui cod; dar exista şi un păcat originar în proiectul lor, în modul lor de viață, şi anume sclavia, care a aruncat un blestem asupra pământului şi avea să aducă războiul civil.” Blestemul era aruncat asupra ținutului deoarece pământurile respective le fuseseră furate indienilor.

Radu Lupan (1966: 289) subliniază faptul că „tentativa de definire a condiției umane este mai sumară şi mai întâmplătoare la Hemingway, în timp ce la Faulkner ea este însăşi condiția artei sale.” Faulkner încearcă şi reuşeşte exprimarea unei realități contradictorii, tulburătoare şi obsesive. Eroii săi sunt angrenați în viața societății mai mult decât cei ai lui Hemingway. Ei cercetează valorile spre care aspiră, în numele comunității Sudului, într-o lume degradată ca urmare a înfrângerii suferite în războiul civil. Nu are loc o degradare şi a valorilor, deoarece, deşi învinşi, cei din Sud nu s-au considerat înfrânți din punct de vedere spiritual şi moral. Ei se opun lumii negustorilor şi a oamenilor bogați din Nord, dar nu în numele unor valori noi, ci al unor valori idealizate ale trecutului, fapt care face ca lumea în care trăiesc să fie lipsită de vitalitate şi optimism şi dominată de exasperare şi de tortura inadaptării la vremurile noi. Din această cauză omul încearcă mereu, fără a reuşi şi fără a renunța la căutare. Prin existențele fascinante şi torturate evocate în romanele sale, scriitorul american apreciază lucid şi profund condiția omului contemporan cu chinurile şi frământările sale, cu căutările şi rătăcirile sale, cu înfrângerile şi, mai rar, cu izbânzile sale. Faulkner este definit de S. Alexandrescu ca fiind un „poet tragic”, adică este considerat în întregime sub zodia tragicului. Structura operei lui este complexă, este rezultatul confluenței mai multor influențe filosofice şi literare. În perioada de mijloc a creației sale Faulkner înfățişează neîmplinirile şi înfrângerile omeneşti, tragismul unor destine lipsite de împăcare sufletească.

Anul 1950 a însemnat o cotitură în concepție şi tehnică, dar şi angrenarea lui Faulkner în problemele umanității de pretutindeni şi căutarea unor soluții mai eficace. El crede că omul nu va supraviețui, doar, ci va triumfa. Consideră omul nemuritor, pentru că are suflet, are puterea să îndure şi spirit capabil de milă şi sacrificiu. Credința sa în destinul uman îşi are „baza credinței în cognoscibilitatea istoriei şi a capacității oamenilor de a se înălța – dincolo de patimă şi mânie – peste naufragii şi dezastre, în zona înțelegerii senine, resemnate şi iertătoare" (Stoenescu, Şt., postfața la Faulkner, W., 1997: 282)

Simțul acut al istoriei se manifestă în romanul *Zgomotul şi furia*, dar şi în *Lumină în august*, *Absalom! Absalom!*, sau *As I Lay Dying*. Istoria devine aici un segment al perceperii timpului de către personaje şi o determinantă a destinului lor. Este, de fapt, o proiecție a imaginației, o interpretare simbolică a experienței Sudului. Este un proces în care momentele de intensitate maximă alternează cu momente de oboseală, care se reflectă în psihologia şi în acțiunile colectivității, dar şi ale indivizilor.

Zgomotul şi furia „este cel de-al patrulea roman şi, fără îndoială, prima lui capodoperă", arată Dan Grigorescu (1999: 170), scris într-o formă experimentală extremă. Sunt prezentate destinele unor oameni din ținutul Yoknapatawpa într-un mod monstruos, maladiv, înspăimântător; se prezintă viața familiei Compson în decursul a patru zile, timp în care aflăm despre desfăşurarea evenimentelor dramatice din această familie din decursul a 30 de ani şi despre tragedia destrămării acestei familii. Aflăm despre nevrozele copiilor unor părinți cu probleme, un tată alcoolic şi o mamă ipohondră. Doamna Compson a predicat toată viața moralitatea, fără să o şi practice, însă. Ea nu a reuşit să accepte viața aşa cum e, ci a sucombat în pasivitate, în pesimism, petrecându-şi viața mai mult în pat, atitudine ce poate fi asemănată cu o sinucidere parțială, o sinucidere prin lene, atitudine ce a avut o influență negativă asupra copiilor. Ea face deosebire între copii, îl preferă pe Jason, iar acesta este cel mai pervers dintre toți: „nu mai pot să suport lasă-mă să-l iau pe Jason şi tu ține-ți-i pe ceilalți nu sunt carne din carnea mea cum e el nişte străini nimic din mine mi-e şi frică de ei" (Faulkner, W., 1997: 81) Quentin îşi aminteşte că nu a putut niciodată să

îi spună „Mamă, mamă”, deoarece aceasta suferea de o falsă mândrie care nu i-a permis să îşi îndeplinească rolul de mamă. Mai mult, el crede că dacă sora lui, Caddy, ar fi avut cui să spună „mamă”, dacă ar fi avut o mamă adevărată spre care să se îndrepte, nu ar mai fi comis păcatul care îl deranjează pe el atât de mult. „Surioara mea nu a avut. Dacă aş putea spune mamă. Mamă.” (Faulkner, W., 1997: 74) intervine de mai multe ori plângându-se de modul în care sunt tratați cei din familia din partea ei. I se pare că sunt considerați inferiori şi de aceea suferă: „ştiu că te crezi mai presus de ai mei dar e acesta un motiv să-i înveți pe copiii mei pe propriii mei copii pentru care am suferit atâta să n-aibă nici un fel de respect”. (Faulkner, W., 1997: 74) Doamna Compson şi-a petrecut întreaga viață plângându-şi de milă, refuzând să fie deranjată de problemele copiilor săi, o mamă egoistă, irascibilă, cicălitoare, incompetentă, în mare măsură responsabilă pentru dezintegrarea familiei sale. Această responsabilitate este împărțită cu domnul Compson, un alcoolic cinic incapabil să-şi ajute copiii sau să conducă afacerile familiei. Cei doi copii mai mari, Quentin şi Candace, sunt legați de o relație tragică: băiatul, sensibil, slab, apăsat de trecutul măreț al familiei şi obsedat de escapadele sexuale ale surorii sale, se sinucide, în timp de Caddy, dornică de dragoste, sfârşeşte în promiscuitate, ostracizată de mama ei ipocrită şi de fratele ei mai mic, Jason. Acesta din urmă este axat pe câştigarea banilor şi este plin de răutate. El îşi înşeală sora şi nepoata, îşi excrochează chiar şi mama, care îl iubeşte doar pe el, dintre toți cei patru copii. Cel mai tânăr dintre copiii familiei Compson este Benjy, despre care aflăm că este un „idiot”, un tânăr inocent, care nu raționează şi nu vorbeşte.

Prin contrast cu familia albă este prezentată familia Gibson, servitorii negri ai familiei Compson. Dilsey poate fi considerată reprezentantă a normelor morale ale umanismului creştin. Ea conduce întreaga familie a albilor şi este adevărata mamă a copiilor Compson. La ea întâlnim dragostea, sacrificiul, onoarea, credința, calități esențiale pentru salvarea rasei umane. Soțul ei, Roskus, este şofer şi hamal, iar copiii lor, Versh, T.P. şi nepotul Luster, îl îngrijesc pe Benjy în diferite etape ale vieții acestuia. Roskus este de părere că „e nenorocu-n casa asta”. (Faulkner, W., 1997: 24)

Sorin Alexandrescu (1969: 11) consideră că obiecțiile apărute în epocă, cu privire la publicarea acestui roman, „se justifică într-o oarecare măsură, din punct de vedere istorico-literar, prin izolarea aproape ostentativă a scriitorului de marile curente ale prozei şi eseului american din perioada interbelică, printre care şi cele corespunzătoare acestor două grupuri de critici.” Umaniştii au reproşat unele aspecte ale romanelor lui Faulkner, precum cruzimea, violența, naturalismul eroilor, sofisticarea stilului, pe care le-au considerat ca semn de dispreț față de cititor şi față de valorile lui moral-intelectuale. George Marion O'Donnell (apud Alexandrescu, S., 1969: 12) a atras atenția, în anul 1939, asupra faptului că Faulkner nu poate fi încadrat în şcoala cruzimii, că el este un moralist tradițional şi în opera sa se desfăşoară un conflict între manifestarea şi apărarea valorilor umane (susținute de umanism) şi distrugerea acestora (ce caracterizează naturalismul). Plantatorii din Sudul Extrem al Americii doreau să creeze o ordine stabilă, să lase moştenitori pe pământurile pe care trăiau şi care era luat de la indieni. Viața lor decurgea potrivit propriilor concepții, dar proiectul lor era marcat de un păcat existent, de îndepărtarea brutală a indienilor şi de sclavia care blestemase pământul şi urma să provoace războiul civil. Istoria este în acest roman o determinantă a destinului personajelor. Are loc prăbuşirea unei civilizații şi instalarea unei lumi a degenerescenței în care spiritul nobil străvechi al pământului devine simț al proprietății pământului.

Personajele faulkneriene sunt lipsite de viitor, ele trăiesc într-un prezent raportat numai la trecut, la ceea ce s-a întâmplat şi din această cauză nu au posibilitatea opțiunii, a liberului arbitru, fiind astfel de un tragism uman autentic. Represiunea familiei generează o disimetrie profundă. Cei trei băieți nu îndrăznesc să se opună influenței oprimante a părinților; Caddy, însă, îşi construieşte un univers propriu, din ceea ce nu i se poate lua: sexualitatea. Cât timp părinții trăiesc, păcatul originar acționează devastator. Quentin prezintă semnalmente de dereglare şi dezechilibru, pe un fond de sensibilitate şi idealism. El experimentează o serie de stări confuze, doreşte să îşi înfrângă neputințele dureroase şi frustrante, este plin de dorințe, dar îi lipseşte dragostea părinților, din copilărie, foarte importantă, care ar fi trebuit să îi dea siguranță şi sprijin.

Şi timpul îl angoasează pe omul modern. Între trecut şi prezent se stabileşte o stare antagonică, trecutul este static, timpul modern este dinamic. Aspectul său cronologic redat de ceasuri sau calendare dispare. Ana Cartianu (1973: 136) constată existența unui „contrapunct creator de tensiune, care reactualizează mereu şi obsedant problema timpului cronologic şi a timpului psihologic". Doina Graur (1983: 206, 207) arată că acesta, fiind incapabil să trăiască firesc în timp sau cu timpul, „se răzvrăteşte, dinainte învins, contra timpului, asaltând fără succes şi răgazuri atemporalitatea sacră" şi îl dă exemplu pe Quentin Compson, care, în ziua crucială a sinuciderii îşi aminteşte că a primit un ceas de la tatăl său, dar nu pentru a prinde timpul (pentru că o astfel de bătălie nu numai că nu se câştigă, dar nu se dă, pur şi simplu), ci pentru a-şi înțelege neputința: „Ți-l dăruiesc nu ca să-ți amintească de timp, ci ca să-l poți uita când şi când, câte o clipă, şi să nu-ți cheltuieşti forțele încercând să-l înfrângi. Pentru că nici o bătălie nu e câştigată vreodată". (Faulkner, W., 1997: 59) De aceea, el îi smulge arătătoarele cu sălbăticie, într-o o distrugere simbolică. Timpul este abolit prin sfărâmarea ceasului ancestral. El încearcă astfel să oprească timpul înainte de a-i permite să îşi uite durerea. Tot simbolică este şi deschiderea romanului cu „monologul" lui Benjy, pentru care timpul s-a oprit în perioada copilăriei, acum stagnează, psihicul său este incapabil să sesizeze temporalitatea, trecutul şi viitorul se confundă.

Quentin este un idealist înfrânt. Dacă lui Benjy curgerea timpului îi este indiferentă, Quentin este obsedat de acesta şi de ceea ce aduce el, şi anume damnarea familiei sale şi sinuciderea sa inevitabilă. Pentru Quentin nu mai există posibilitate de alegere, nici acțiune, doar nevoia de a îndeplini un destin dinainte stabilit. Trecutul său devine prezent în încercarea sa de a subjuga prezentul existenței sale triste. Preocuparea şi chiar obsesia sa față de trecut ilustrează temele romanului: cea a naturii distructive a blestemului ereditar şi trecerea timpului ca o forță de eroziune a sufletului uman. El are o predilecție spre amintirea evenimentelor trecute, trăsătură care îi impune respectul pentru persoanele şi onoarea familiei sale din trecut şi o reacție dureroasă la realizările, adesea crude, pe care le aduce maturitatea. Nu se teme de moarte, se gândeşte la ea ca „la un bărbat semănând oarecum cu bunicul un fel de

prieten personal şi apropiat". I se pare că bunicul este permanent în preajmă, aşteptându-l pe colonelul Sartoris. Bunicul apare în viziunea lui pe o colină înaltă, iar colonelul pe una şi mai înaltă, semn al prețuirii şi al locului pe care aceştia îl ocupă în mintea lui Quentin, care nu uită să ne spună că „bunicul avea întotdeauna dreptate". (Faulkner, W., 1997: 136) Ceasul pe care îl distruge nu este unul oarecare, este ceasul care a aparținut cândva bunicului său şi astfel un obiect care îi aminteşte de timpurile de altădată. Timpul este obsedant, dar inutil pentru Quentin, pentru că el a găsit o metodă prin care îl poate transcende: suicidul. Din momentul în care a găsit această soluție el nu mai poate concepe o existență care să-l forțeze să mai zăbovească în timp. El scapă de curgerea timpului şi intră într-o eternitate pe care singur şi-a construit-o, neavând o legătură personală cu Dumnezeu, intră într-o ordine veşnică, în afara haosului vieții. El cunoaşte Biblia şi în secțiunea dedicată lui apar diferite pasaje, în legătură cu modul în care figurile religioase afectează timpul. El repetă cuvintele tatălui său, conform cărora „Crist nici n-a fost răstignit: a fost pur şi simplu ros de ticăitul minuțios al unor rotițe" (Faulkner, W., 1997: 60), ceea ce înseamnă că timpul ne îndepărtează pe toți, deşi, ironic, timpul însuşi este etern. Obsesia timpului, cea a umbrei, dar şi incapacitatea sa de a accepta decăderea lui Caddy prin pierderea virginității sunt afirmații constante ale convingerilor tatălui lor şi îl înfățişează pe Quentin ca pe un idealist înfrânt. El moare pentru a scăpa din lumea tatălui său şi astfel, moare ca un om înfrânt. Toate convingerile lui au fost zdruncinate. Simte că timpul îl va face să uite durerea provocată de Caddy, îşi dă seama că sunt blestemați şi că nu vor mai cunoaşte nimic din onoarea înaintaşilor. Chiar el este doar o umbră în comparație cu aceştia şi, aşa cum i-a prezis tatăl său, eşuează în tot ceea ce face. Îi simțim durerea în tot ce întreprinde în ultima sa zi de viață. Simțul onoarei şi integritatea lui Quentin nu se manifestă doar în relație cu Caddy şi păcatele acesteia. El are principii înalte şi dilema lui este dată de faptul că îşi dă seama că lumea în care trăieşte este prea coruptă pentru a respecta vreun cod de onoare.

Quentin meditează la a doua venire a lui Hristos. El gândeşte că „vine Ziua şi El spune Treziți-vă şi doar fierul de călcat va ieşi plutind. Nu când îți dai seama că nimic nu te poate ajuta – religia, mândria, nimic – când îți dai seama că n-ai nevoie

de nici un ajutor.” (Faulkner, W., 1997: 62) El este de părere, deci, că Hristos nu îl poate ajuta. Viziunea sa despre umanitate este în impas, fără speranță de vindecare. El se întoarce continuu cu gândul la copilărie şi este impresionat de imaginea pantalonaşilor murdari de noroi ai lui Caddy. Când ea devine „pătată” din punct de vedere sexual, tinerețea lui Quentin este transformată în iad. El îşi iubeşte sora. Din cauză că nu a găsit dragostea de care avea nevoie la părinții săi, iar tatăl lui respinge toate valorile vieții, el caută la Caddy dragostea şi înțelegerea. Obsesia sa față de aceasta simbolizează dorința sa de a găsi ceva pur în care să creadă. Când Caddy greşeşte el este copleşit de posibilitatea ca tatăl său să fi avut dreptate. El are în vedere un plan creştin al purității, căderii şi pedepsei, fără speranță de salvare, lipsită de mântuire şi de un loc în Rai. Viața lui este una de rătăcire şi unica sa scăpare este suicidul. Timpul a devenit pentru el reprezentant al unei moralități în declin. El alege să nu lupte. Aflat pe pod, se gândeşte la Caddy şi doreşte „dac-ar putea să mai existe un iad dincolo de asta (...) atunci n-ai să mă ai decât pe mine” (Faulkner, W., 1997: 91). Nevoia sa de a salva puritatea surorii sale se transformă în anxietate intensificată de sfatul filosofic al tatălui său de a nu lupta contra timpului, pentru că e o luptă fără sorți de izbândă. Pentru domnul Compson viața nu are sens, că „ceasurile omoară timpul (...), că timpul e mort atâta vreme cât este fărâmițat de rotițele acestea; numai când se opreşte ceasul revine timpul la viață”. (Faulkner, W., 1997: 66) Tatăl, alcoolicul damnat, îi repetă mereu lui Quentin că nimic nu este important, că virginitatea este „doar o vorbă” (Faulkner, W., 1997: 90), că „pentru femei are mai puțină importanță”, că „bărbații au inventat virginitatea, nu femeile” (Faulkner, W., 1997: 61), dar fiul nu poate accepta faptul că puritatea surorii sale ar fi ceva lipsit de importanță şi se sinucide, într-o încercare disperată de a demonstra că teoria tatălui său este greşită şi de a scăpa de curgerea timpului care o conduce pe Caddy şi, de fapt, întreaga familie Compson, spre un sfârşit fără sens.

Acțiunile omului modern sunt doar umbre în comparație cu cele ale înaintaşilor (Collins, Carvel, 1952: 29-56). Mai mult, omul modern este el însuşi doar o umbră, imperfectă şi incapabilă să facă față problemelor vieții moderne. În această situație, omul este forțat să se sinucidă, iar când Quentin face asta, îşi vede umbra ridicându-

se din apă şi contopindu-se cu el. În cazul în care omul modern nu îşi ia viaţa, el este sau un materialist, ca Jason, sau un „idiot”, ca Benjy, care percepe doar umbrele vieţii. Omul modern nu rezistă însă până la sfârşitul tragediei. Dacă în tragedia clasică eroul suferea pentru greşelile sale şi era ucis în finalul piesei, în lumea modernă umanitatea nu poate asista la întreaga tragedie. Viaţa omului modern se sfârşeşte la jumătatea operei, cum se întâmplă şi cu Quentin, personaj central care moare la jumătatea romanului. Restul operei ilustrează şi justifică decizia personajului de a recurge la acest gest. El oricum nu ar fi putut face faţă lumii de nesuportat care se desfăşoară şi după moartea sa.

Nici unul dintre cei trei băieţi ai familiei Compson nu par pe deplin conştienţi de ceea ce li se întâmplă. Ei „nu raţionează în sensul deplin al cuvântului” şi „ceea ce refuză ei, de fapt, este viitorul”, afirmă Mircea Mihăieş (prefaţa la Faullkner, W., 2003: 20), arătând că multe dintre lucrurile importante nu sunt rostite niciodată, minţile lor fiind blocate pe câte o imagine sau idee, cum ar fi dependenţa de Caddy (Benjamin), imposibilitatea de a ajunge la un final (Quentin), repetiţia maniacală a aceloraşi gesturi şi cuvinte (Jason). Quentin a fost asemănat cu Hamlet, personajul lui Shakespeare, prin faptul că se afundă în contemplare. Se gândeşte prea mult la un anumit subiect şi nu îşi poate duce nici un act la bun sfârşit, în afară de actul final, sinuciderea.

Nihilismul literar portretizează omul ca o creatură biologică ghidată de instinct şi care posedă o conştiinţă care o ajută să descopere secretele naturii şi să se revolte împotriva tuturor puterilor care militează împotriva vieţii şi îi neagă umanitatea. Din cauza mândriei şi a revoltei, eroul nihilist nu are pentru ce trăi, singura soluţie pe care o întrevede fiind să-şi ia viaţa. Quentin Compson simte că tot ce a căutat şi pentru care a suferit şi-a pierdut semnificaţia. Îşi aminteşte cuvintele tatălui său alcoolic: „oamenii nu sunt decât marionete umplute cu rumeguşul măturat din grămezile de gunoi unde se aruncaseră păpuşile de până atunci rumeguşul revărsându-se din ce rană şi din ce coastă care nu pentru mine şi-a dat viaţa nu”. (Faulkner, W., 1997: 74) Domnul Compson este un nihilist, un sceptic. El susţine că viaţa omului este absurdă, şi că totul este fals, lipsit de conţinut. Acţiunea omului în prezent nu are sens, nu are

nici o valoare, omul modern fiind doar o umbră a predecesorilor lui şi orice ar face nu poate rivaliza cu realizările acestora. Quentin are o viziune nihilistă a prezentului şi o viziune idilică în ceea ce priveşte trecutul. El caută un sens în viață şi prețuieşte valori precum onoarea şi principiile, care sunt tot ce are omul, după părerea lui. El se gândeşte mereu la Dalton Aimes şi la Gerald Bland, care nu au surori. Ironic, în ultima zi el îşi petrece destul de mult timp în compania unei fetițe murdare, de origine italiană. Aceasta rămâne tăcută tot timpul, iar Quentin este foarte amabil cu ea (îi cumpără de mâncare, o conduce spre casă). El este acuzat însă de fratele fetei că a vrut să o răpească şi să o violeze. Râde de ridicolul situației şi îşi plăteşte amenda primită, mulțumit oarecum de faptul că la nişte oameni săraci şi ignoranți a găsit loialitatea şi dragostea față de o soră, sentimente pe care el le-a avut dintotdeauna, dar care în rândul oamenilor din clasa sa socială sunt ridiculizate.

Nihilismul tatălui său îl deranjează enorm. El respinge ideile acestuia, pe care le consideră de neacceptat. În final, el nu reuşeşte să înfrângă ideile tatălui său. Mai mult, el îşi dă seama că idealurile lui sunt în contradicție cu realitatea şi soluția pe care o găseşte este sinuciderea, ca o sfidare finală a timpului şi a efectelor sale, ca o modalitate de a scăpa de absurditatea vieții. În viziunea tatălui său, sinuciderea sa va echivala cu absurditatea finală. Concluzia lui Quentin este că familia Compson este blestemată şi probabil nu va recâştiga onoarea pierdută a predecesorilor. El nu moare însă pentru familia sa, ci, mai degrabă din cauza acesteia, care este o reflectare a nihilismului tatălui său, fapt pe care nu îl poate accepta.

Şi obsesia timpului i se trage lui Quentin tot de la filosofia tatălui său, care este de părere că timpul vindecă toate rănile, supărarea este uitată. Dar Quentin nu vrea să uite durerea pe care i-a provocat-o comportarea surorii sale sau onoarea trecutului familiei sale. El vrea să țină minte, să sufere, pentru că durerea este singura mărturie că viața are un sens. De asemenea, i se spune că omul nu poate trăi o tragedie, poate doar asista la tragedia altcuiva. Prin acelaşi raționament, domnul Compson este de părere că omul nu îşi poate ordona viața. Ceea ce încearcă să facă Quentin, dar eşuează este să aducă puțină ordine în viață. De aceea, în drum spre locul sinuciderii,

el se asigură că pune în ordine tot ce e legat de viața sa, ba chiar se spală pe dinți sau îşi periază pălăria.

Quentin trăieşte simultan într-o lume a spaimei, a păcatului, dar şi într-o lume a cuvintelor şi a cărților. Existența lui este astfel, de două ori fictivă, el fiind un personaj care interpretează personaje, un posibil scriitor, care-şi realizează autoportretul, un autoportret al artistului dincoace şi dincolo de moarte. Monologul lui este cel mai nuanțat. Personajul pare „nezăgăzuit de nici un fel de convenție şi pregătit să ducă isteria confesiunii până la ultimele limite. Drama personajului este că are de povestit mai multe lucruri decât a trăit în realitate. Om al ordinii şi respectului față de logică (inclusiv logica povestirii), Quentin eşuează nu o dată – prin inadecvarea limbajului la universul reflectat –, precum Benjy, ci de zeci şi zeci de ori. Benjy e incapabil să urmeze firul unei povestiri, pe când Quentin dă greş spunând prea multe povestiri. Sau, mai precis spus, aceeaşi povestire are o infinitate de finaluri, ca şi cum narațiunea ar fi fost absorbită într-o vâltoare obsesională, în al cărei ochi violent se află imaginea maculat-imaculată a surorii sale." (Mihăieş, Mircea, prefață la Faulkner, W., 2003: 23)

Spre deosebire de Benjy, care este lipsit de conştiință şi astfel, pentru el nu au sens secvențele vizuale din jur, Quentin pare încurcat tocmai de conştiința în exces şi de onoare, care îi limitează perceperea normală a lumii. El este obsedat de sora lui, de copilul Caddy, care întruchipa frumusețea pură, aşa cum a rămas imprimată imaginea acesteia în mintea lui copleşită de dorință, şi nu de femeia matură, pe care o urăşte deoarece este convins că păcatele ei au atras blestemul asupra familiei Compson. Mult timp Quentin a fost afectat de nevroză, care, o dată cu plecarea sa la Harvard se agravează, ajungând până în ultima fază a bolii. Acolo, el trăieşte adevărate traume psihice. Tatăl cinic şi dominator îi anihilase personalitatea şi el nu se poate elibera de trecut, nu poate trăi decât în trecut. Pentru Quentin, Caddy reprezintă obiectul unor obsesii erotice, dar şi prilejul de a-şi dovedi lipsa de bărbăție, el percepându-i pe amanții surorii sale ca pe nişte rivali, care îi diminuează şi mai mult imaginea de sine. El se comportă lamentabil în confruntarea cu rivalul său. Boala sa este redată de autor prin dezintegrările sintactice şi prin fracturarea discursului, ajungând în unele locuri

mai greu de înțeles chiar decât fragmentul fratelui său idiot. Tensiunea psihică din mintea sa sunt redate prin modul de expunere, care este coerent doar atunci când nu este implicat emoțional, în celelalte situații, când sufletul său cunoaşte o oarecare tensiune, limbajul devine imprecis, aproape ilogic. Tragismul acestui personaj provine şi din faptul că el nu poate evada din spațiul limitat al obsesiilor, care se alimentează reciproc. Chiar când face eforturi pentru a îndepărta de la sine gândurile bolnave care-l țin sub tortură, cade într-o zonă şi mai greu de suportat. Când primeşte invitația la nunta surorii sale, la cămin, el îşi dă seama că separația dintre ei va fi definitivă şi suferă o criză de proporții care va provoca alegerea soluției radicale şi a deznodământului tragic. El refuză să mai fie o parte a lumii moderne. Venerarea trecutului şi suferința după frumoasele vremuri trecute îl fac să deteste societatea modernă şi îl conduc în final spre distrugere. Soluția pe care o găseşte pentru a se rupe de trecut este sinuciderea prin înec în apele râului Charles, pentru a întâlni ,,flacăra curată" care îl va elibera de păcatele adevărate şi de cele imaginare, care nu-i dau pace. *Apa* este un simbol al disoluției universale, îi oferă şi o alternativă sub forma unui peşte uriaş, o alternativă prin care să fie autonom, să dăinuiască, străjuind străfundurile ei, ca un mit invincibil. Destinul lui este implacabil, el rămâne țintuit pe fundul apei de cele două fiare de călcat şi astfel scenariul lui reuşeşte, aceasta fiind de fapt unica sa reuşită.

Jean-Paul Sartre a arătat că înfrângerea lui Quentin şi a celorlalți se datorează absenței unei perspective asupra viitorului. Din cauza disperării şi a nihilismului lor, personajele romanului privesc mereu înapoi, în trecut, sunt incapabile să înfrunte viitorul. Sartre vorbeşte în cazul lui Faulkner de un fenomen literar general, care îl include şi pe Proust, şi anume de distorsiunea timpului în literatura modernă. Această distorsiune este o situație modernă descrisă de filosoful şi scriitorul francez ca „disperare", provocată de faptul că viitorul este închis, nu se poate concepe nici o schimbare, lumea este sufocată. Important este faptul că gândurile noastre în legătură cu viitorul are o influență considerabilă asupra prezentului nostru.

S-a spus despre Benjy că are soarta lui Iisus Hristos în lumea modernă. În *Zgomotul şi furia*, „prezentul continuu din povestirea lui Benjy, un biet idiot cu

nivelul mintal al unui copil de 5 ani, stă alături de structurile temporale mult mai complicate, reflectând şi explicând evoluția tragică a conştiinței lui Quentin Compson care îl duce, în cele din urmă, la sinucidere." (Grigorescu, Dan, 1999: 176) Benjy prezintă lucrurile fără a fi trecute prin filtrul rațiunii, lucruri limpezi, dar pline de suferință. Lui îi lipseşte inteligența, dar nu şi sensibilitatea, este autentic în trăiri, comunicându-ne drama pe care o trăieşte: o viață trăită între animalic şi vegetal, care suferă după Caddy, ființa care dădea sens existenței sale. El a fost asemănat cu imaginea lui Hristos. El este cel care simte şi reacționează instinctiv la ceea ce este rău în lume. În acelaşi timp, prin el vedem eşecul lui Hristos în salvarea lumii moderne. Cu alte cuvinte, Faulkner ne prezintă punctul său de vedere în legătură cu ceea ce s-a întâmplat cu Hristos în lumea modernă. A fost castrat, gemând şi urlând, acuzând în acest fel modul în care lumea îi afectează comfortul personal şi plăcerea. Este incapabil, pe de altă parte, de orice act constructiv, de a caracteriza lumea în care trăieşte sau de a oferi acesteia o speranță de viitor.

De rău augur este şi schimbarea numelui acestuia, din Maury, ca numele unchiului său, în Benjamin, un nume considerat mai potrivit pentru el când familia a realizat faptul că este retardat. Dilsey, credincioasă, este de părere că „poartă nenorocire să le schimbi oamenilor numele" (Faulkner, W., 1997: 46)

Jason rămâne ultimul Compson. Neputincios şi plin de ură, el cade tot mai adânc în cercurile mistuitoare ale represiunii. El este cel menit să facă ordine în haosul unor vieți controlate de blestemul Sudului şi de inconştiența agenților săi. Jason încearcă, dar o face în felul său propriu, plin de ură. E de părere că dacă Abe Lincoln i-a eliberat pe negri de Compsoni, în 1933, Jason Compson i-a eliberat pe Compsoni de negri. Se observă la Jason o psihologie a eşecului, cu răbufniri nu numai la adresa negrilor, ci şi a yankeilor, pe care îi consideră acaparatori şi fuduli, a evreilor, oportunişti, şi a femeilor în general, care pentru el sunt uşuratice şi profitoare. „Stilul colocvial domină în povestirea lui Jason, întreruptă de numeroase dialoguri. Viața de conştiință a lui Jason e sumară, măcinată de frustrații şi complexe pe care le trădează revenirea unor fraze." (Iosifescu, S., 1976: 174) El îşi dobândeşte normalitatea şi umanitatea când se eliberează definitiv de tutela părintească numai

după moartea celor doi părinți, îndepărtând fratele idiot, negresa, casa şi mutându-se deasupra magazinului său, trăind fără să se ascundă de ochii lumii cu prietena sa din Memphis. Merge cu aceasta la cinematograf, se întorc împreună cu pungi cu cumpărături, dând impresia de domestic, de casnic, de uman. Umanizarea sa este de-a dreptul spectaculoasă, îi atenuează pornirile rasiale, extremiste şi misogine.

Benjy poate fi asociat cu imaginea lui Hristos, iar Jason cu cea a lui Satan. Pentru Faulkner însuşi acesta din urmă este cel mai pervers dintre toți. Scriitorul afirma într-un interviu că pentru el este „răutatea totală" (apud Cowan, M. H., 1968: 14) El îi disprețuieşte pe toți cei din jurul său, de fapt, întraga umanitate. În întreaga secțiune nu rosteşte o vorbă bună cuiva, în schimb, îi tratează cu dispreț şi pe patronul său şi pe mama sa, dar şi pe servitorii negri sau pe clienți. Cu toate acestea, este singurul dintre copiii familiei Compson față de care mama lor îşi manifestă şi îşi declară dragostea. El nu are însă nevoie de dragostea ei, nu o doreşte şi nu răspunde cu aceleaşi sentimente. Mai mult, el obține o procură din partea mamei pentru a o excroca în voie.

El trăieşte doar în prezent. Strămoşii săi nu îi stârnesc deloc interesul, neagă tot trecutul familiei sale. Este jignit de faptul că nepoata sa îi fură banii şi în special pentru că a fost păcălit de aceasta. Simte că i se joacă o festă, la fel cum a făcut Caddy când a rămas însărcinată şi s-a măritat, sau Quentin, când s-a sinucis. Furtul banilor şi fuga domnişoarei Quentin sunt semnificative. De acum Caddy nu îi va mai trimite bani şi el va trebui să îi mărturisească mamei sau să depună banii lui în cont. Prezentându-l pe Jason ca sadic şi bădăran, Faulkner ne înfățişează cât de jos poate decădea familia Compson de la înălțimea trecutului. Prin comparație cu Quentin, care este obsedat de trecut, onoare şi păcat, vedem cruzimea lui Jason, disprețul şi trădarea acestuia. Îi tratează cu ironie şi pe înaintaşii săi: „când ai ceva în sânge nu mai ai ce face, zic: guvernatori şi generali, de. Mare noroc am avut că n-au fost regi şi preşedinți de republică în familia noastră; c-am fi cu toții la ospiciu la Jackson să prindem muşte acum." (Faulkner, W., 1997: 177)

Drama lui Jason este că relațiile pe care el le stabileşte sunt pur comerciale, la el totul trece prin filtrul contractual al vânzării-cumpărării. După moartea tatălui,

Jason preia conducerea în familie, o familie în care iubirea şi ura, resentimentul şi generozitatea, gratuitatea şi lăcomia, regretul şi spaima coexistau. Pentru el, lumea nu exista decât în prezența profitului, chiar şi sentimentele putând fi vândute sau cumpărate. „Ultima dată i-am dat patruzeci de dolari. I i-am dat. Nu-i promit niciodată nimic unei femei şi nici n-o las să ghicească dinainte ce-am de gând să-i dau. Numai aşa poți să le ai la mână. Să nu fie niciodată sigure. Dacă nu-ți vine în gând ce surpriză să le mai faci, n-ai decât să le arzi una peste bot." (Faulkner, W., 1997: 151) Singura femeie care îl poate iubi este una nevrotică, mama lui. Aceasta îi sugerează să se căsătorească, dacă va găsi pe cineva care să se ridice la nivelul lui, dar după moartea ei: „eu mă duc curând şi-atunci ai să poți să-ți iei o nevastă numai că n-ai să găseşti niciodată o femeie demnă de tine". Răspunsul e ironic, cinic chiar: „Nu mersi zic îmi găsesc toate femeile de care am nevoie acum dacă mi-aş lua o nevastă ar fi probabil vreo morfinomană sau mai ştiu eu ce. Că acesta ar fi singurul articol de care ducem lipsă în familia noastră." (Faulkner, W., 1997: 154) Fiica lui Caddy, botezată ca unchiul său, Quentin, devine duşmanul lui, ea fiind cea mai îndepărtată de obsesiile mercantile ale lui Jason. Doreşte să se răzbune, este plin de ură. Este odios de pragmatic, şi totuşi, el este cel care prezintă problemele din perspectiva omului „cu picioarele pe pământ", spre deosebire de frații săi, ale căror imaginații bolnave au pus stăpânire pe mințile lor. Parțial, acest comportament se datorează lipsei de atenție din copilărie şi faptului că el nu a fost în stare să urmeze cursurile la Harvard.

Jason este singurul personaj care luptă cu noțiunea de destin şi din această cauză îi tratează cu răutate pe cei din jur. Problemele sale nu sunt legate de capacitatea sa de a percepe clar lumea din jur, ci de reacția pe care o are în fața imperfecțiunii lumii în care trăieşte. El interpretează diferit această lume: în timp ce Quentin fabulează (în legătură cu incestul) pentru că nu putea face față realității, Jason confundă realul cu iluzia şi nu este conştient de modul în care îşi pregăteşte propria pedeapsă. El nu reuşeşte să fie şi victimă şi tiran în acelaşi timp. El nu poate accepta faptul că nu este ceea ce şi-ar dori să fie. Trăieşte cu gândul la slujba pierdută în urmă cu cincisprezece ani. Pierderea acestei slujbe reprezintă de fapt destinul de a

fi un Compson şi faptul că este avid după bani, încercarea sa de a schimba acest destin. Spre deosebire de Quentin, Jason vrea să posede timpul din motive financiare, banul fiind singura valoare a vieții şi a timpului, pentru el. El este obsedat de a obține şi de a lucra cu banii, ei fiind singurul mod prin care îşi putea demonstra umanitatea. Pentru el umanitatea este fără valoare, lipsită de moralitate sau de posibilitate de mântuire. Oamenii sunt judecați doar în funcție de productivitatea lor şi de aceea tratează crud ceea ce a mai rămas spre final din familia lui. El simte că este blestemat de familia în care s-a născut şi de care este responsabil. Modul în care Jason percepe timpul, ordinea şi umanitatea îi dezorganizează viața şi provoacă acea cădere a familiei Compson. El este ultimul din familia Compson, pentru că este burlac şi nu se va căsători niciodată. El există numai pentru sine şi consideră că întreaga lume ar trebui să se ghideze după ceea ce i se pare lui corect. Nu încearcă şi nu doreşte să înțeleagă sau să iubească pe nimeni, iar duplicitatea lui şi acțiunile ipocrite sunt doar forme de comportament pe care le percepe ca necesare pentru a supraviețui.

Romanul *Zgomotul şi furia* prezintă şi „tragedia a două femei pierdute*:* Caddy şi fiica ei", Quentin, aşa cum afirmă scriitorul însuşi într-un interviu. (Cowan, M.H., 1968: 17) Acesta mai spune că romanul începe simbolic, cu imaginea pantalonaşilor murdari de noroi ai unei fetițe cățărate într-un păr şi se încheie cu fuga altei fete, fără mamă şi tată, care coboară din camera ei pe un burlan, pentru a scăpa de casa în care nu a primit niciodată dragoste, afecțiune sau înțelegere. Întregul roman se învârte în jurul vieții lui Caddy. Fiecare personaj se raportează într-un fel sau altul, bun sau rău, la aceasta. Faulkner a vorbit despre roman ca despre „povestea unei fetițe tragice". Aflăm povestea ei prin intermediul povestirilor fraților ei şi prin modul în care acțiunile ei îi afectează pe membrii familiei Compson. Aflăm că fiecare dintre cei trei frați eşuează în găsirea fericirii din cauza inabilității lor de a o reține pe Caddy. Faulkner ne prezintă importanța acestui personaj prin declinul tragic al familiei, fără Caddy. Ea este figura maternă în casa familiei Compson, dar nu este nimeni care să îi ofere ei afecțiunea unei mame. De aceea, când ajunge la maturitate din punct de vedere sexual, ea flirtează cu diferiți băieți, iar aceste schimbări în comportamentul ei sunt distructive pentru frații ei, Benjy şi Quentin. Creşterea ei şi descoperirea

sexualității sale înseamnă o mare lovitură pentru Quentin, în timp ce Benjy este chiar mult mai pierdut. Acesta reacționează instinctiv la primele ei ieşiri cu băieții. Ea simte nevoia să îl liniştească, să se purifice. Se spală cu săpun pe gură. „Caddy mirosea ca pomii." (Faulkner, W., 1997: 38) Apa, ca simbol al purificării apare de mai multe ori în roman, între escapadele tinerei Caddy. Dar urmează mereu, o altă întâlnire, o altă cădere în păcat. În final, numele ei este interzis în familie şi toată greutatea acestei măsuri cade pe umerii fiicei ei nelegitime. Caddy devine „pierdută" în concepția familiei sale. Tragedia lui Caddy este țesută în ultima secțiune a romanului. Ea lipseşte, dar prezența sa este evocată de Dilsey. Personalitatea ei se conturează doar din povestirile celorlalți şi intensifică tragicul, atribuind forță emoțională povestirii declinului familiei Compson prin temele variate pe care le întrupează şi prin rolurile pe care le joacă: cel al fiicei neiubite, cel de paria social, dar şi cel al mamei alungate şi mâhnite. Ea întrupează inocența şi senzualitatea corupte, feminitatea oprimată şi exploatată şi puterea înfrântă. Ea este însă personajul cel mai tragic, situația ei fiind asemănată cu viziunea tristă asupra omului, pe care o are Macbeth, personajul lui W. Shakespeare. În ciuda eforturilor sale, ea sfârşeşte singură, în mijlocul scenei, privită de spectatori critici şi parte a unei poveşti cu final trist.

Prin tot ceea ce face, Caddy simte nevoia de a respinge toate pretențiile familiei Compson, în special lumea mamei sale şi a fratelui său, Jason IV. Ea îşi iubeşte tatăl, dar cinismul şi nihilismul acestuia distrug orice tip de relație semnificativă. Prin urmare, pentru a respinge tot ce era legat de lumea falsă a familiei sale, ea comite acte de promiscuitate sexuală. Metoda sa de a scăpa din această lume consta în întreținerea de relații sexuale cu diferiți bărbați. Ea nu îşi doreşte aceste relații. Ele sunt acte deliberate de respingere a conceptului fals al onoarei şi a întregii lumi aristocratice. Realistă, nefiind în stare să tolereze ipocrizia, superficialitatea şi falsa mândrie a familiei sale, ea recurge la acest comportament şi îşi proclamă astfel independența şi individualitatea. Păcatele ei sunt pentru Caddy doar alte forme de tulburare. Quentin, fratele său, crede că dacă îl convinge pe tatăl său că a comis incestul cu Caddy, dezordinea provocată de Caddy se va estompa. În final, el

realizează că incestul ar mări haosul în care se află, nu ar rezolva situația. Quentin îi oferă surorii sale un pact suicidal, cu care Caddy este de acord, pentru ea sinuciderea fiind respingerea completă a părinților săi, dar Quentin nu este în stare să îşi ducă gândul la îndeplinire. Apoi, acesta îi propune ca soluție incestul şi Caddy ar admite şi această formă violentă de respingere a familiei. Tot Quentin este cel care renunță. El este în căutarea unui sens în viață printr-o existență ordonată şi oricare dintre cele două acte ar fi provocat doar mai multă dezordine, fiind violări ale unui comportament acceptat.

Şi destinul fiicei lui Caddy, Quentin, este de necontrolat. Ea creşte în casa bunicii ei, împreună cu aceasta, cu unchiul Jason, cu Benjy şi Dilsey. La fel ca mama ei, nici ea nu are parte de dragoste maternă şi singura persoană din partea căreia primeşte afecțiune este Dilsey, pe care însă o respinge. Îi lipseşte iubirea şi înțelegerea mamei ei. Mai mult, asupra ei se revarsă şi răutatea şi amărăciunea pe care unchiul răzbunător le manifestă față de Caddy. Quentin repetă destinul mamei ei. Se revoltă împotriva situației în care se află şi fuge cu diferiți bărbați. Ea se simte stânjenită de prezența lui Benjy, este rea cu Dilsey. Întregul său comportament reprezintă nu doar declinul, deteriorarea familiei Compson, ci şi schimbarea care a avut loc în societatea modernă. În final fuge cu un actor de circ şi astfel devine şi ea „pierdută”.

Tragedia celor două, mamă şi fiică, reprezintă autodistrugerea, declinul familiei Compson şi al societății. Mai mult, fiecare act distructiv al romanului este raportat la Caddy: sinuciderea fratelui ei, Quentin, comportamentul lui Jason față de fiica ei şi nefericirea lui Benjy. Prin intermediul acestor personaje asistăm la distrugerea unei familii din sud, distrugere provocată de vină şi remuşcare.

În finalul romanului Faulkner înfățişează lumea modernă ca un loc în care vechile valori ale trecutului nu mai au sens, iar valorile prezentului sunt distructive. Sunt prezentate devierile psihilogice şi morale ale membrilor unei familii, devieri care au provocat degenerarea şi colapsul/ decăderea acestei familii, cândva de nobili. Familia este formată din: o mamă nevrotică, un tată alcoolic, cinic, un fiu care se sinucide, o fată care comite adulter, un fiu care devine un materialist imoral şi un fiu

de treizeci şi trei de ani, retardat, castrat. În concluzie, niciunul dintre membrii familiei Compson nu este capabil să stabilească o relație care să aibă un sens, un rost.

William Faulkner ne înfățișează neîmplinirile şi înfrângerile omeneşti, tragismul unor destine lipsite de împăcare sufletească. *Vina tragică*, în cazul personajelor romanului *Zgomotul şi furia*, este păcatul originar. Întreaga familie Compson e blestemată. Războiul civil, *agentul tragic*, provoacă prăbuşirea din Eden şi instalarea unei lumi a degenerescenței. Ne sunt prezentate destinele unor oameni lipsiți de împăcare sufletească, destine maladive, monstruoase. Pe rând, aproape fiecare personaj joacă rolul *pacientului tragic*.

Domnul Compson, nihilist, sceptic, consideră că viața e absurdă, iar prezentul nu are sens, nu are valoare. *Conflictul tragic* este provocat de refuzarea de către acesta a istoriei recente, de întoarcerea către trecut. El idealizează valorile trecutului şi trăieşte tortura inadaptării la vremurile noi.

Jason e neputincios, plin de ură. *Limita* de netrecut în viața sa este procreația. El e ultimul din familia Compson, el există numai pentru sine. *Conflictul tragic* este dat de relațiile pe care le stabileşte el şi care sunt pur comerciale, banul este singura valoare în viața sa. El este permanent animat de dorința de răzbunare, dar e inconştient de faptul că îşi pregăteşte propria pedeapsă.

Quentin trăieşte o viață de rătăcire. Personalitatea sa este anihilată de tatăl său, viața sa este una de rătăcire. Faptul că nu poate evada din spațiul limitat al obsesiilor, că nu are o perspectivă asupra viitorului, generează c*onflictul tragic*.

Vina lui Caddy este căderea în păcat. Fiică neiubită, ea nu reuşeşte să îşi găsească fericirea. Ea întruchipează inocența coruptă, feminitatea exploatată, puterea înfrântă de *agenții tragici*, care sunt familia ei, în care nu a găsit afecțiune şi înțelegere, dar şi societatea, care o respinge. *Limita* pe care încearcă ea să o depăşească este fericirea, dragostea, dar şi obținerea independenței şi a individualității. *Conflictul tragic* este provocat în cazul ei de întreținerea relațiilor sexuale cu diferiți bărbați. Acestea sunt de fapt acte conştiente de respingere a conceptului fals al onoarei, fapte care conduc însă la autodistrugere.

Aducând moartea în familia Compson, Faulkner ne-a demonstrat că această familie nu are nici o speranță pentru viitor. El a construit o realitate pentru o familie în care nimeni nu poate supraviețui. Doar Dilsey, bătrâna servitoare neagră, cu viziunea ei despre eternitate, reuşeşte nu doar să supraviețuiască, ci şi să triumfe.

3.4. Rezistența omului în fața agresivității unei epoci violente în romanul lui Ernest Hemingway *Pentru cine bat clopotele* (tragismul eroic)

Prezentând viața scriitorului, Fernanda Pivano (1988: 8) vorbeşte despre acesta ca despre un „scriitor mai ales de romane tragice de dragoste, întotdeauna axate pe probleme morale" şi constată că „mai toate cărțile sale tratează despre lupta dintre bine şi rău, unde răul este reprezentat de ticăloşie şi de minciună, iar binele de loialitate şi de curaj: o luptă ca o nesfârşită vânătoare, unde până la urmă vânătorul e întotdeauna răpus de animalul hăituit." Codul moral al scriitorului, din care făcea parte şi stoicismul învățat de la tatăl său era cuprins în cuvintele: „În viață e nevoie (mai ales) să rezişti." Forța tebuie să fie întotdeauna însoțită de curaj şi generozitate, chiar dacă dreptatea iese rar învingătoare.

Hemingway iubea aventura, a fost implicat în marile drame ale secolului: Primul Război Mondial, Războiul Civil din Spania, Al Doilea Război Mondial. El „a fost rănit, cum bine se ştie, pe frontul italian şi şi-a transformat rana într-o metaforă a „generației pierdute", a suferințelor şi a deznădejdii ei." (Grigorescu, Dan, 1999: 130) Rănile din război l-au şocat pe scriitor şi l-au făcut să vadă altfel sensul puterii şi condiția omului care era prins în plasa birocrației generale a secolului al XX-lea. Tema romanelor sale de război o constituie rezistența omului în fața agresivității acelei epoci violente şi disperarea cu care caută şi se bucură de orice clipă de linişte pe care o trăieşte, dar şi capacitatea acestuia de a găsi consolare în speranța, oricât de firavă, care îi apare din când în când. O altă temă care apare în scrierile sale este posibilitatea trăirii vieții cu obsesia atotprezentă, care este moartea. „Căutând cu luciditate să explice ce anume poate da omului demnitate şi curaj în fața morții,

scriitorul conchide că numai activitatea sau sentimentele bazate pe adevăr şi dăruire reală sunt în măsură să i le dea şi respinge cu amară ironie înşelăciunea şi incomprehensiunea, care alterează relațiile umane şi duc la consecințe tragice.” (Lupan, Radu, 1966: 265)

E. Hemingway prezintă condiția umană la începutul secolului al XX-lea, cu înălțările şi prăbuşirile sale, care-i fac torturante limitele şi neputința. Radu Lupan (1966: 236) arată că la Hemingway, „deşi există o conştiință a răului, a eşecului, a prăbuşirii finale, ele nu sunt niciodată acceptate.” Prin acțiunea lor, eroii au tendința de a respinge inevitabilul şi chiar dorința de a nu îngădui măcar reflecția asupra lui. Detectăm în povestirile şi romanele sale o tensiune permanentă datorată încercării de a se birui sentimentul spaimei, datorată confruntărilor şi eşecurilor. În acest context putem observa frumusețea morală a omului care nu renunță cu nici un preț la dorința lui de afirmare. Apar însă, în literatura lui de mai târziu eroii frustrați, care îndură cu stoicism împrejurările potrivnice, pe care nu ei le-au provocat.

Primejdiile iau la Hemingway diverse înfățişări: război, dragoste, vânătoare, pescuit, lupta cu taurii, scrisul însuşi, într-o lume dominată de violență şi brutalitate, chiar şi în relațiile cele mai intime. Dragostea nu ajunge la o încheiere fericită în timp de război pentru că apare ca un refugiu din realitatea ostilă, refugiu ce nu poate fi apărat prea multă vreme. Dragostea e fragilă şi efemeră, dar e singurul spațiu în care eroii îşi pot imagina că sunt feriți, izolați de lumea războiului.

Literatura anilor ’20, ’30 ai secolului al XX-lea mărturisea conştiința neliniştită a frământărilor individului înstrăinat de lumea în care trăieşte, aflat într-o stare de tensiune, de contradicție, străin sie însuşi chiar. El trăia într-o lume obiectivă creată de el însuşi şi în care se simțea însingurat şi izgonit şi dorea readaptarea la această lume. Eroul are conştiința impasului valorilor umane în lumea în care trăia. Omul care gândeşte se transformă la Hemingway în omul care acționează, acțiune care depinde nu atât de societatea în care trăieşte, cât de resursele simțurilor. Conştient de condiția inițială a eşecului omului în societatea în care trăieşte, eroul îndură cu demnitate acest eşec şi încearcă să transforme eşecul în grație. Pentru aceasta e

nevoie de o acuitate a simțurilor, de respectarea unor valori etice, de acțiune, care este singura cale pentru erou de a încerca să domine acel eşec.

Eroul lui Hemingway caută valorile care pot înlătura apăsarea singurătății, care este uneori tragică şi deznădăjduită, valori ca demnitatea, curajul, stăpânirea de sine, prietenia. Este o încercare de a trece pragul singurătății, pragul care îl desparte de ceilalți, încercare care se încheie uneori cu biruință şi nădejde, alteori cu înfrângere şi resemnare. Este o încercare de a găsi sensul mai adânc al unor reuşite care de fapt sunt înfrângeri, ale unor înfrângeri transformate în luciditate şi uneori în izbândă.

Pentru cine bat clopotele (1940) este cel de-al treilea mare roman al lui Hemingway. Acțiunea se desfăşoară de sâmbătă după-amiaza până marți la amiază în ultima săptămână a lunii mai, 1937. Sunt prezentate trei zile din viața personajului principal, Robert Jordan, un american care luptă alături de partizanii spanioli împotriva forțelor fasciste ale lui Franco, în timpul Războiului Civil. Este un roman scris pe un ton vehement, având intenții umaniste, o mărturie a unui moment dramatic al conştiinței epocii noastre, momentul primei înfruntări armate a fascismului, roman considerat de Ovidiu Drimba (1996: 86) drept „unul din marile romane ale literaturii americane". Acest roman înfățişează în mod realist tensiunile politice din Europa, care vor da naştere celui de-al doilea război mondial. De asemenea, subliniază complexitatea întregii experiențe a războiului, a individului care luptă pentru o cauză. Se observă o schimbare de atitudine în acest roman, în comparație cu *The Sun Also Rises* (1926) şi *Adio, arme* (1929), în care accentul cade pe lipsa de sens a războiului. *Pentru cine bat clopotele* se încheie cu reafirmarea comunității umane. Hemingay nu mai plasează în centrul atenției interesele individuale, ci se declară responsabil de soarta comunității.

Faptele şi concluziile romanului sunt concentrate în cele aproximativ şaptezeci de ore şi sunt proiectate la nivelul destinului uman în genere. Personajele trăiesc „în acest scurt interval experiențe decisive, definitorii, menite să le schimbe existența şi să le înscrie într-un timp aproape fără de moarte", arată Radu Lupan (1966: 325) În aceste împrejurări se dezvoltă o conştiință a unui prezent mărginit la cele câteva zeci de ore care cuprind semnificația unor vieți de om. „De, ne-am trăit norocul în patru

zile. Dar nu-s patru zile. Era amiază când am ajuns prima oară acolo, iar astăzi n-are să mai fie nici o amiază. Înseamnă că nu-s nici măcar trei zile şi trei nopţi întregi." (Hemingway, E., 1971, II: 368) Dar a dovedit că e posibil să trăiască o viaţă deplină în şaptezeci de ore, să aibă întreaga ei valoare şi să fie conştient de aceasta. Iar dacă nu are în faţă un timp îndelungat înseamnă că prezentul trebuie preţuit.

Americanul Robert Jordan se află în căutarea unor frontiere spirituale şi îşi găseşte împlinirea destinului într-o ţară străină şi în relaţie cu oameni care vorbesc o limbă străină, dar care îi sunt apropiaţi. În situaţia sa de străin, eroul îşi poate realiza mai deplin condiţia sa umană, în altă ţară el reuşind să accepte sau să respingă valorile în care să creadă şi pe cele pe care să le nege. În ţara sa aceste valori sunt percepute ca nemulţumitoare şi constrângătoare. Dan Grigorescu (1999: 153) discută despre faptul că unii critici ai operei lui Hemingway, precum Philip Young, consideră că motivele pentru care Jordan aderă la cauza spaniolă sunt insuficient explicate şi s-ar putea ca aceştia să aibă dreptate, dar „aceasta e consecinţa sentimentelor cu care Hemingway însuşi aderase la cauza republicanilor. Înaintea Războiului Civil spaniol, Robert Jordan fusese profesor universitar, foarte ataşat de Spania şi de poporul spaniol. Înclinările sale spre politica liberală l-au determinat să se alăture unei unităţi de guerilla în lupta împotriva fasciştilor. Dacă la început el a idealizat cauza acestora, când se află antrenat în realităţile războiului el este profund deziluzionat. El notează faptul că devotamentul său faţă de acea cauză fusese aproape ca o experienţă religioasă.

Acţiunea romanului se desfăşoară pe două planuri, care se completează şi definesc experienţe omeneşti pline de semnificaţii: unul al faptei, prin care Jordan, personajul principal, încearcă să-şi concretizeze convingerile şi unul al dragostei. Construcţia romanului este concentrică, în mijloc situându-se podul care trebuie distrus. Lupta pe care o duce Jordan şi camarazii săi este un lucru important, care are în vedere interesele umanităţii, dar la capătul luptei îi pândeşte înfrângerea. Odată ce va fi aruncat în aer, podul va provoca moartea eroului, dar, totodată, dă sens şi prelungeşte viaţa acestuia peste timp. Romanul consemnează atitudini umane semnificative în înfruntarea hotărâtoare ce a avut loc. Se încearcă afirmarea

valabilității luptei duse de omul care nu mai este singur, care trebuie să trăiască cu ceilalți pentru a putea trăi cu sine, care trebuie să ştie să şi moară. Rănit fiind, Jordan rămâne singur, în apărarea prietenilor săi şi a Mariei, care încearcă să se salveze: „Gândeşte-te că ceilalți se află departe. Gândeşte-te cum străbat o pădure. Gândeşte-te cum trec peste un curs de apă. (...) Gândeşte-te că au să fie teferi la noapte. Gândeşte-te că au să meargă noaptea întreagă. Gândeşte-te cum au să se ascundă mâine. La ei gândeşte-te." (Hemingway, E., 1971, II: 375) Rămas singur, încearcă să bea „o duşcă bună din marele ucigaş", dar nu găseşte sticla şi „atunci se simți mult mai singur, fiindcă îşi dădea seama că nici măcar de asta nu va mai avea parte." (Hemingway, E., 1971, II: 371) Pablo, cel care îşi trădează grupul de guerilla pe care îl conduce, este înfrânt până la urmă, se întoarce la ai săi şi spune: „După ce faci asemenea treabă, te cuprinde o însingurare cu neputință de îndurat." (Hemingway, E., 1971, II: 253)

Fernanda Pivano (1988: 123) ne spune că Hemingway a ales titlul cărții doar când a ajuns la sfârşit şi s-a inspirat pentru aceasta din poetul John Donne: „I am involved in mankind; and therefore never send to know for whom the bell tolls; it tolls for thee". („Eu sunt una cu omenirea; de aceea, să nu ne întrebăm niciodată pentru cine bat clopotele; ele bat pentru fiecare dintre noi.") Simbolismul acestui epigraf este completat de simbolismul personajelor: Maria este şi numele Fecioarei Maria şi Jordan este numele unui râu de pe pământul sfânt. Hemingway ne oferă multe informații în legătură cu diverse locuri şi evenimente. Cu toate acestea, acțiunea este centrată pe un munte îndepărtat, incluzând peştera, şoseaua şi podul. Aici se întâmplă tot. Detonarea podului va rupe legătura dintre malul stâng şi cel drept al râului, atât din punct de vedere fizic, cât şi politic. Acest act simbolic subliniază prăpastia uriaşă care desparte cele două părți opuse. Râul, care curge nestingherit pe sub pod, poate reprezenta indiferența spațial-temporală şi cosmică la evenimentele tragice care au loc de fiecare parte a sa. Universul indiferent este prezentat în opoziție deci, cu acțiunile omului. De remarcat este însă faptul că eroii romanului nu caută sprijin, ci chiar resping posibilitățile aflării unor soluții în credința religioasă. „Atitudinea romancierului va fi, de altfel, în ciuda unor interpretări forțate,

mereu opusă unor asemenea soluții. Şi în „Adio, arme", şi în „Pentru cine bat clopotele" şi mai târziu în „Bătrânul şi marea", religia nu va fi invocată decât pentru a fi respinsă ca posibilă soluție în justificarea mai profundă a acțiunilor şi reacțiunilor eroilor." (Lupan, Radu, 1966: 156)

Atât acțiunea grupului, cât şi locurile unde se desfăşoară operațiunea par a fi izolate de restul acțiunilor războiului civil. Cu toate acestea, în lumea aparent închisă şi limitată sunt determinante legăturile cu ceilalți, cu lumea de dincolo de munți şi de podul care urmează a fi distrus tocmai cu scopul de a scăpa lumea de amenințare. Nu este doar afirmarea unei simple solidarități umane în fața morții, ci a unei solidarități umane necesare pentru apărarea dreptății şi a vieții, care sunt amenințate de pieire şi de moarte, de fascism. Ni se prezintă lupta celor ce se simt solidari în fața morții. John Donne mai spunea că „nici un om pe lume nu este de sine stătător, o insulă, fiecare om e o parte a Continentului" (apud Pivano, Fernanda, 1988: 123). Aceste cuvinte caracterizează destinul multor personaje ale romanului. Intelectualul american Robert Jordan se află acolo din întâmplare, dar prezența şi faptele sale vor căpăta un caracter politic în împrejurările agresiunii fascismului. Din rațiuni general umane, el are convingerea faptului că lupta împotriva duşmanilor republicii este necesară. El are însă multe rezerve, multe îndoieli, dar este hotărât să nu accepte nici o formă de defetism, ci să câştige neapărat războiul. Este scriitor şi se gândeşte că poate scăpa de ceea ce se întâmplă în jurul său scriind despre aceasta. E conştient de faptul că o dată ce le aşterne pe hârtie, totul s-a dus. Personajul nu scrie însă, el acționează consecvent împotriva fascismului. Prin acțiunea sa el îşi depăşeşte ezitările mintale şi îşi dă seama de importanța experienței pe care o trăieşte şi a rațiunilor ei, ajungând ca propria moarte să nu aibă nici o importanță. „Lucrul cel mai important era că venea să-ți ofere putința de a acționa în sprijinul acestui simțământ şi al trebuinței ce-l completa. Puteai să lupți." (Hemingway, E., 1971, II: 21) Personajul este preocupat de obținerea victoriei, a distrugerii podului, ceea ce echivalează în gândurile sale cu îndepărtarea morții. Moartea este o limită, o piedică şi de aceea acțiunea trebuie îndeplinită cât mai bine cu putință. Simțim în acțiunile personajelor, dar şi în rememorările lor, sentimentul unui sfârşit inevitabil.

Romanul prezintă acțiunea dintr-un punct de vedere omniscient, care se deplasează continuu de la un personaj la altul. Astfel, Hemingway poate înfățişa în mod eficient efectul războiului asupra bărbaților şi al femeilor implicate. Povestirea se deplasează de la lupta lui Anselmo în zăpadă în timpul pândei, la povestea lui Pilar în legătură cu execuția fasciştilor de către Pablo şi la moartea lui Sordo şi a echipei sale, izolați pe o culme a altui deal. Astfel, cititorii le pot vizualiza experiențele. Bătrânul țăran Anselmo este personajul cel mai dedicat cauzei pentru care luptă. Hemingway sugerează faptul că lipsa lui de educație şi natura lui plină de compasiune pentru semenii săi stau la baza credinței sale în cauza poporului spaniol şi luptă până la sacrificiul suprem. Prin idealismul său, Anselmo aduce luptei elementul uman pe care Jordan şi Pablo îl ignoră adesea. El este profund afectat de fiecare dată când participă la o luptă.

Pablo este opusul lui Jordan. El este liderul bandei centrale de guerrilla şi soțul lui Pilar. Înainte de apariția lui Jordan el era respectat şi temut de grup. El a uitat idealurile cauzei căreia i s-a devotat la început. A văzut o prea mare parte din realitatea războiului şi a ajuns să participe la lupte mai mult în interes propriu decât din patriotism. Când Jordan îi pune la îndoială autoritatea şi le prezintă periculosul plan de detonare a podului, laşitatea lui Pablo iese la iveală. El încearcă să îşi ascundă teama insistând asupra faptului că misiunea este prea periculoasă şi prin aceasta viețile oamenilor săi ar fi puse în pericol. De asemenea, adăpostul lor ar fi urmat să fie descoperit, fiind foarte aproape de pod. Jordan ajunge să se îndoiască de ajutorul pe care i-l va da Pablo. Nu îi place tristețea lui. Acea tristețe prevesteşte o renunțare sau de o trădare. Pablo făcuse rost de nişte cai şi tot ce dorea era să stea liniştit şi să nu atragă atenția. De aceea este alarmat de sosirea lui Jordan: „M-am săturat să tot fiu hăituit. Aicea stăm în bună pace. Dar de vă-ți apuca să aruncați un pod în aer prin părțile astea, au să pornească hăituiala împotriva noastră. Dacă or să afle că suntem pe-aici şi-or să ne caute cu avioanele, au să dea peste noi.” Îl întreabă pe Jordan: „Ce drept ai dumneata, un străin, să vii la mine şi să-mi spui ce trebuie să fac?” (Hemingway, E., 1971, I: 26)

Dar oamenii lui Pablo sunt hotărâți să îl ajute pe Jordan, iar Pilar, soția lui, femeie puternică, nu îi permite soțului ei să o domine şi preia conducerea grupului în momentul în care Pablo amenință să submineze misiunea. Mai mult chiar, fără ajutorul ei, Jordan nu ar fi putut duce la îndeplinire acțiunile. În această acțiune, încercare esențială a vieții lui Jordan, are loc transformarea ideilor sale neclare şi contradictorii uneori, în convingerea necesității îndeplinirii datoriei față de sine prin realizarea obligației față de alții. „Jordan e, de fapt, un erou tipic pentru viziunea individului „care nu e o insulă" şi se sacrifică pentru salvarea celorlalți", e de părere Dan Grigorescu (1999: 153). Se impunea, în realitatea crudă a acelei perioade integrarea omului în lumea înconjurătoare şi acest deziderat putea fi îndeplinit, dar cu sacrificii, prin luptă. Rezultatul va fi însă hotărâtor atât pentru destinul individual, cât şi pentru cel colectiv uman: „Se împlineşte un an de când lupt pentru cauza în care am crezut. Şi dacă învingem aici, vom învinge pretutindeni. Lumea e un loc minunat şi merită să lupți pentru ea, iar mie îmi pare cumplit de rău că o părăsesc (...) nădăjduiesc, totuşi, că am făcut ceva bun pe lume." (Hemingway, E., 1971, II: 369)

Acțiunea lui Jordan este însoțită de o împlinire şi pe alte planuri ale vieții, împlinirea prin dragoste, care conține în ea şi germenul sfârşitului său, dar şi proiectarea sa în viitor, peste timp. Destinul eroului nu se va opri la sfârşitul cărții, el va fi, prin moarte, proiectat în viitor. Idila înfiripată între Jordan şi Maria a fost simțită şi trăită de aceştia ca pe un refugiu din realitatea ostilă, din lumea în care ura e forța supremă. Îndrăgostiții încearcă să se izoleze, să rupă legăturile cu restul lumii. Dar acest refugiu nu poate fi apărat prea multă vreme. Dragostea lor se caracterizează prin puritate şi tragism; se apropie de moarte ca de o limită supremă. Îndrăgostiții trăiesc intens şi dureros prezentul. Încearcă să domine timpul, dar şi împrejurările potrivnice, cele două planuri completându-se firesc, definind o experiență umană cu semnificații adânci.

Maria este o tânără spaniolă trecută prin încercări cumplite (a fost violată de fascişti, părinții i-au fost omorâți). Şi alte personaje au fost marcate de brutalitatea fascismului, brutalitate sălbatică, dusă până la mutilarea morală. Este cazul lui Pilar, de exemplu, care a asistat la execuția fasciştilor din micul lor orăşel şi pentru care

aceea a fost cea mai tristă zi din viață, alături de a treia zi care a urmat, când fasciştii au ocupat oraşul. Eliberarea de aceste torturi chinuitoare pe plan fizic, dar şi psihic, o găsesc în experiența luptei de guerilla (Pilar) sau în dragostea pură (Maria). Dragostea celor doi înfruntă sentimentul morții. Dragostea le este amenințată de o presimțire tragică, iar în final moartea lui Jordan proiectează viața acestuia în existența ulterioară a fetei: „Dacă pleci, îi spune Jordan Mariei, plec şi ei împreună cu tine. Nu înțelegi? Fiecare în parte suntem noi amândoi." (Hemingway, E., 1971, II: 363) Radu Lupan (1966: 330) este de părere că „Hemingway transformă sensul tragic al întâlnirii într-unul de împlinire a vieții, pe care eroul îl va încerca la capătul celor trei zile."

Dan Grigorescu (1999: 146) atrage atenția asupra ironiei, care e inerentă înțelegerii atitudinii destinului față de individ şi arată că romancierului nu-i mai rămâne altceva de făcut decât s-o noteze cu o exactitate sumbră. Jordan îşi face datoria, față de o țară străină, se îndrăgosteşte, îşi apără prietenii de toate primejdiile şi cu toate acestea, el este cel sacrificat şi condamnat la o moarte solitară. Despărțirea lui Jordan de Maria şi de tovarăşii de luptă este tragică. „Dragostea transformă tragismul clipei într-un tulburător sentiment al continuității, al solidarității umane în fața distrugerii şi a pieirii". (Lupan, R., prefața la Hemingway, E., 1965: 16) Maria trebuie să plece pentru amândoi, pentru ca el să poată exista prin ea: „Acuma tu eşti şi eu. Eşti tot ce va mai fi din mine." (Hemingway, E., 1971, II: 365) În momentele apropierii sfârşitului, Jordan ajunge să înțeleagă „înțelepciunea sacrificiului" şi să se împace cu destinul impus de lumea din afara lui. Moartea nu mai are violența şi ireparabilul sfârşitului pentru că oamenii se pot realiza în alții, în cei care îi continuă. Se repetă scena de la începutul romanului. Jordan, lungit, rezemat de trunchiul unui copac, aşteaptă sosirea duşmanilor. Deşi a rămas singur, el nu este singur, deoarece a plecat împreună cu ceilalți, învingători în acel loc şi convinşi de puterea lor de a învinge pretutindeni: „Acuma este aşa cum mi-am dorit. E foarte mult din ce mi-am dorit. Ia gândeşte-te cum ar fi dacă ar zăcea cu toții risipiți pe coastă, pe unde se află surul. Sau dacă am fi toți prinşi în capcană aici, aşteptând ce-ar trebui să urmeze. Nu. Au plecat. Acuma sunt departe. N-aş mai dori decât să izbutească atacul."

(Hemingway, E., 1971, II: 369) În fața morții inevitabile Jordan trece în revistă tot ce îl înconjoară şi care într-un fel sau altul i-au influențat viața: „Îşi aruncă privirile peste coasta înverzită, văzu surul acolo unde îl împuşcase Augustin, apoi le coborî mai jos, către şosea şi către pădurile de dincolo." (Hemingway, E., 1971, II: 377) Pe urmă se uită la pod, observă mişcarea de pe pod, camioanele, din nou şoseaua, de unde aştepta să sosească inamicii. Peisajul e sugestiv, e caracterizat de izbucnirea violentă de lumină şi soare. „Aştepta ca ofițerul să ajungă în locul luminat de soare, unde primii copaci ai pădurii de brad se uneau cu poiana întinsă peste coasta înverzită. Simțea cum îi bate inima pe covorul de cetini al pădurii." (Hemingway, E., 1971, II: 377)

Moartea lui Jordan este închinată vieții pe care eroul o aştepta şi astfel a învins moartea. "Teroarea trăită de omul modern nu cunoaşte, la Hemingway, nici un moment de glorie pe care omul să nu-l plătească scump, cu sânge, cu nefericire, cu moarte..." (Wilson, Edmund - În "Atlantic Monthly", iulie 1939: 46. - În Grigorescu, Dan, 1977: 403) Aceasta deoarece existența omului modern este influențată de istoria tumultuoasă şi sângeroasă a secolului al XX-lea, pe care Fr. Nietzsche a definit-o profetic drept „perioada clasică a războiului". În ciuda faptului că acțiunea lui Jordan de distrugere a podului este o reuşită, romanul *Pentru cine bat clopotele* este tragic. Jordan este separat de Maria şi ştim că urmează să moară în timp ce apără retragerea prietenilor săi. El sfârşeşte demn, protejându-i pe cei apropiați şi cu toate acestea moare singur, ca o metaforă a condiției omului în secolul al XX-lea.

În romanul lui E. Hemingway, *Pentru cine bat clopotele*, *pacienții tragici* sunt Robert Jordan, Maria şi Pablo. Condiția finită a omului este *limita* cu care se confruntă personajele lui Hemingway. Acestea trăiesc cu conştiința răului, a eşecului, a prăbuşirii finale.

Agentul tragic îl constituie războiul civil din Spania, agresivitatea care îl însoțeşte, birocrația generală din secolul al XX-lea, dar şi alterarea relațiilor umane şi chiar moartea. Problemele morale din epocă generează *conflictul tragic*. Lupta dintre bine şi rău este prezentă în viața personajelor, care nu îşi acceptă finitudinea, nu

renunță la dorința de afirmare. Pe un alt plan, lupta este dusă de omul care nu mai e singur, iar modalitatea de luptă constă în respectarea valorilor etice sau a celor de acțiune, valori precum demnitatea, curajul, prietenia, stăpânirea de sine.

Radu Lupan (1966: 333) atrage atenția asupra faptului că acest roman „împrumută ceva din elementele formale ale vechilor tragedii: o anume unitate a timpului şi a spațiului şi ceva din înfruntarea tragică, la antici, a destinului. (…) Omul îşi domină destinul, îşi domină timpul şi moartea prin forța cu care sentimentul de necesitate a împlinirii datoriilor sale se împleteşte cu sentimentul solidarității în fața primejdiei comune. Şi în acest fel, chiar dacă înfruntarea are un sfârşit tragic, ea este totuşi o victorie asupra morții, asupra amenințărilor unor forțe întunecate." Asistăm deci, în roman, la lupta unor oameni hotărâți să îşi înfrunte destinul, iar tragedia se încheie cu o luptă care nu este pierdută. Romanul are un sfârşit tragic, cu toate acestea el este un mesaj de dragoste şi viață, un mesaj îndreptat împotriva războiului, în ciuda faptului că în comparație cu războiul, toate celelalte încercări ale omului par nesemnificative.

În **Capitolul 3** am abordat tragicul condiției umane în romanul american al secolului al XX-lea şi am ajuns la următoarele **concluzii**:

Umanismul modern nu se teme de sancțiunea divină şi nesocoteşte valorile transcendente, făcând din om centrul de gravitație al lumii, iar pentru unii scriitori, sursa răului lumii moderne provine tocmai din abandonarea divinității.

Romanul american înfățişează tragismul destinului individului, care este amenințat cu anihilarea în societatea vremii, din cauză că aşteptările, dorințele şi năzuințele sale sunt înşelate şi, prin urmare, este zdrobit atât din punct de vedere material, cât şi moral.

Asistăm la lupta omului împotriva omului, luptă ce conduce la apariția unor forme tragice de izolare, de însingurare. Dacă în literatura existențialistă eroii sunt singuri, ontologic vorbind, la umanişti omul nu este esențialmente solitar, fără orice relație umană, nu e independent din punct de vedere ontologic. El intră în relație cu alți indivizi, dar într-un mod întâmplător şi exterior.

Sistemul tragic faulknerian cuprinde trei substructuri tragice: arhaică, greacă şi biblică (protestantă) şi o serie de motive tragice, precum păcatul originar, spaima de sexualitate, fascinația şi voluptatea păcatului, conceptul de damnare iremediabilă.

Prin intermediul romanului lui W. Faulkner, *Zgomotul şi furia*, luăm act de tragismul condiției umane prin intermediul destinului familiei Compson, a tragediei destrămării acesteia.

În lumea modernă umanitatea nu este capabilă să asiste la întreaga tragedie şi de aceea viața omului modern se sfârşeşte la jumătatea operei (de exemplu, Quentin, care moare la jumătatea romanului).

Asistăm şi la tragedia a două femei pierdute: Caddy şi fiica ei, Quentin, care reprezintă autodistrugerea, declinul familiei Compson şi al societății. Această familie din sud este distrusă de vină şi de remuşcare.

În romanul lui E. Hemingway, *Pentru cine bat clopotele*, luăm act de tragismul eroic, de rezistența omului în fața agresivității unei epoci violente şi de disperarea cu care eroul tragic caută şi se bucură de fiecare clipă de linişte pe care o trăieşte.

Eroul lui Hemingway suportă cu greutate apăsarea singurătății, care este uneori tragică şi deznădăjduită. Podul, elementul central al romanului, va provoca moartea eroului, dar va da sens şi va prelungi viața acestuia peste timp.

Iubirea este un refugiu din realitatea ostilă, în care ura e forța supremă, un refugiu care nu poate fi însă apărat prea multă vreme.

Moartea este limita supremă. Pentru a o depăşi, îndrăgostiții trăiesc intens şi dureros prezentul, în încercarea de a domina timpul şi împrejurările potrivnice.

Înfruntarea are un sfârşit tragic şi, cu toate acestea, este o victorie asupra morții.

ÎNCHEIERE

Am ales ca teză de doctorat această temă datorită interesului pe care mi l-a stârnit, în cadrul unor cursuri şi seminarii, în timpul studenției, regretatul profesor universitar Mircea Bențea. Încă de pe băncile facultății am simțit imboldul de a cerceta tema tragicului mai în profunzime şi, în timp, am realizat importanța şi actualitatea acestei teme la sfârşitul secolului al XX-lea şi începutul secolului al XXI-lea, când întâlnim cuvântul "tragic" aproape zilnic. Tragismul existent în realitate conferă forță tragicului literaturii şi artei în general, întăreşte capacitatea acestora de a exprima emoția tragică concretizată în amestecul de teroare, de milă şi de admirație. Trăirile declanşate de operele tragice, trăiri la care participă întreaga ființă, nu ar fi posibile, nu ar mişca pe nimeni, dacă prin ele nu am răspunde, de fapt, realității lucrurilor. Consultând însă bibliografia de specialitate, am ajuns la concluzia că omul de rând invocă tragicul în contexte variate, care sunt însoțite de nenorociri, catastrofe, suferință, spaimă, milă. Dar această accepție a tragicului implică o sferă mult prea largă şi nu toate evenimentele se ridică la nivelul real al tragicului. Din această cauză am făcut apel la conştiința teoretică (estetică şi filosofică) pentru definirea tragicului.

Din rațiuni de sistematizare am structurat lucrarea în trei capitole, care vizează probleme teoretice, beletristice şi de analiză literară şi comparată. În primul capitol am definit tragicul din punct de vedere axiologic, în continuare am prezentat tragicul ca peratologie, iar apoi modul în care se reflectă acesta în discursul filosofic şi estetic. Acest studiu adună şi supune analizei părerile esteticienilor, filosofilor şi romancierilor în legătură cu evoluția şi modurile de manifestare, în timp, a tragicului. Cercetarea, sub acest aspect, a fost tentantă fiindcă, pe de o parte, acestui fenomen nu i s-a acordat atenția meritată din partea criticii, iar pe de altă parte pentru că, deşi despre fiecare dintre scriitorii amintiți în această lucrare s-a scris mult, problema tragicului a fost insuficient tratată. Dificultatea demersului întreprins a pornit de la faptul că cercetarea tragicului în roman a fost inconcludentă, acesta fiind legat mai întotdeauna de reflectarea sa în tragedie. Cercetarea fenomenului s-a făcut din puncte

de vedere diferite, utilizându-se metoda psihologică (J. Volkelt, L. Şestov), sau fenomenologică (G. Liiceanu), aceasta din urmă negând toate realizările anterioare.

Am prezentat şi am analizat opiniile unor iluştri filosofi sau esteticieni, precum Aristotel, G.W.F. Hegel, Schopenhauer, Miguel de Unamuno, Heidegger, Gabriel Marcel, Jaspers, Sartre, T. Vianu, Nietzsche, J.- M. Domenach, J. Volkelt, Lev Şestov, D. D. Roşca, G. Liiceanu, I. Mălăncioiu, Paul Magheru. Am constatat o schimbare, în timp, în opiniile filosofilor analizați. Am arătat că o mare parte a studiilor amintite tratează problema tragicului doar pornind de la tragedie, şi nu raportat la o teorie clară a fenomenului amintit. Am pornit de la teoria lui Aristotel potrivit căreia tragicul este acel fenomen care trezeşte în noi mila şi spaima şi care a apărut o dată cu tragedia, provocând o plăcere specială prin stârnirea sentimentelor de milă şi de frică. Am trecut prin Renaştere, perioadă în care tragedia devine o lecție de morală ținută pe scenă. Eroul tragic care sfârşeşte rău datorită faptelor sale vinovate, îndeamnă şi pe ceilalți să nu facă la fel, pentru a nu ajunge ca el. Catharsis-ul este înțeles acum ca sentiment de înălțare rezultat din observarea maculării altuia, tragedia având rolul de a ne face mai buni.

Tragicul este o categorie estetică fundamentală caracterizată prin conflict. Cunoaşte variații în timp şi se concretizează într-o paradigmă idolatră, una iudaică şi una creştină. Chiar dacă tragicul a luat naştere odată cu apariția tragediei greceşti, aceasta din urmă nu poate să contribuie la elaborarea conceptului de tragic, dar nici nu poate fi ignorată, datorită rolului său în receptarea fenomenului tragic.

De la teoria aristotelică ce asimilează tragicul cu orice rău, peste secole, pe cale logic-analitică şi fenomenologică, tragicul este interpretat ca teorie a limitei şi a raportului său cu conştiința, ca peratologie. Pacientul tragic suportă efectele propriei sale acțiuni în confruntarea conştientă cu limita. Elementele constitutive ale acestui raport sunt p*acientul tragic*, a*gentul tragic* şi *conflictul tragic*. Eroul opune limitei conştiința sa sub forma faptei, sau printr-un act creator, încercând astfel apropierea de aceasta.

Fenomenul tragic este reflectat şi în discursul filosofic de tip axiologic, ce poate oferi semnificația tragicului în viața omului. Dacă până la sfârşitul secolului al

XVIII-lea, discursul despre tragic a fost, de fapt, o filosofie a fragilității umanului, în modernism se modifică raporturile omului cu natura, omul devenind posesorul acesteia.

Fenomenologia modernă se bazează în mare măsură pe concepția lui Husserl, care abordează relația conştiință-lume în actul de cunoaştere, în spiritul intenționalității. Experiențele sunt întotdeauna trăiri a ceva şi conştiință a ceva.

În secolul al XX-lea se deplasează accentul de la cunoaştere la valorizare şi creație. Omul dă un sens existenței sale prin opțiuni şi proiecte, prin muncă, iubire, speranță, suferință. personajul romanului secolului al XX-lea este copleşit de sentimentul absurdului vieții. Indivizii moderni sunt indiferenți față de soarta aproapelui. Conflictul tragic se mută în sufletul eroului. Tragicul există doar în roman, în prima jumătate a secolului, deoarece lectura poate fi realizată în singurătate. Legea, Destinul, nu mai comunică, omul nu mai are acces la Lege, ci rămâne la periferia acesteia.

Omul modern s-a îndepărtat de morala creştină, fapt ce a avut urmări tragice asupra existenței. Sufletul omenesc a trecut prin mai multe schimbări şi s-a ajuns la mutilări ale acestuia. Nihilismul pe care l-a proclamat Nietzsche a lăsat omul pradă haosului. Cu toate cuceririle şi succesele ştiințifice, s-a ajuns la situația în care omul se confruntă cu pierderea sensului vieții. Era modernă a dat naştere unor forme noi ale viziunii tragice, care înfățişează drama unei suferințe nejustificate şi nealinate. Eroul tragic nu găseşte nici un sens care i-ar putea compensa suferința, dar el dă dovadă de măreție când este pus față în față cu dezastrul.

Romanul european modern este reprezentat în ceea ce priveşte tragicul de romanul existențialist, care este marcat de sentimentul tragic al vieții şi are în centru omul, măcinat de contradicției interioare, chinuit de teamă şi nelinişte, străin de lumea ostilă şi absurdă, dar şi de el însuşi.

Existențialismul s-a concentrat asupra existenței umane, asupra sfâşierilor şi limitelor ei. Trăsăturile fundamentale sunt contingența, finitudinea şi fragilitatea omului, neputința rațiunii, alienarea, singurătatea şi neantul, libertatea, capacitatea de transcendere.

Sentimentul tragic al vieții este provocat de societatea alienată în care omul nu mai poate găsi soluția unui echilibru cu lumea din jur. Omul este abandonat, singur, într-o lume ostilă şi absurdă. Condiția umană a omului modern apare ca o detenție între nişte ziduri inospitaliere, ale unor limite a căror prăbuşire pare imposibilă.

Revolta semnifică încercarea de detaşare a omului modern de acest destin, iar lupta omului modern cu destinul este o tentație a imposibilului.

Pre-existențialistul Fr. Kafka prezintă destinul fără perspectivă al omului într-o viziune halucinantă, grotescă, impregnată de anxietate. În centrul romanelor lui se află omul, care suferă atât fizic, cât şi spiritual, căutând disperat un sens, un scop, siguranță sau propria valoare. Romanul *Procesul* tratează frustrarea, singurătatea, sentimentul tragic al individului expus presiunii distructive a unui aparat birocratic monstruos. Este o critică socială, a lipsei de umanitate a puterii şi a agenților săi. Joseph K. este considerat un simbol al condiției umane în general. Tentativa de a înfrânge ordinea obiectivă a lumii şi a ființei în scopul afirmării libertății umane constituie *vina tragică*, iar existența unei limite în raport cu care se situează existența umană şi conştiința sa dă naştere *conflictului tragic*. Existența este o vină prin ea însăşi, de aceea moartea este o ispăşire tocmai a acestei vini, cea de a fi, de a exista.

Albert Camus este un prozator profund tragic. Proza sa este o meditație asupra existenței omului, lipsită de orizont şi de speranță. Tragicul este accentuat de faptul că în lumea contemporană este imposibilă orice fel de comunicare.

Personajul său nu este înțeles (iar neînțelegerea înseamnă o lipsă de contact existențial şi provoacă tragicul), este rupt de mediul său ambiant şi astfel trăieşte experiența înstrăinării, o experiență a omului care trăieşte într-o situație-limită.

Regulile societății nu sunt cunoscute pentru că nu se găsesc nicăieri Formulate cu precizie; de aici decurge vina individului, care nu este sancționat pentru actul crimei întâmplătoare, ci pentru întreaga sa existență. Este condamnat la moarte pentru că nu face jocul social, ci, mai mult, este străin de societatea în care trăieşte.

La Jean-Paul Sartre întâlnim problema tragismului existenței într-o lume

fără Dumnezeu, refuzul conformismului social. Omul încearcă să depăşească starea de trăire ne autentică prin creație, prin scrierea unui jurnal. *Greața* apare în şi prin intermediul scrisului. Eroul are conştiința culpabilității de a exista în felul lucrurilor. El este amenințat cu depersonalizarea, este degradat până la nivelul „lucrului". El ar voi să „existe", să fie un lucru şi o conştiință în acelaşi timp, să învingă neputința de a fi. Nu reuşeşte să se salveze nici prin dragoste, nici prin scris, ci se amestecă în mulțimea tragică. Moartea este un mister pe care individul îl are în structura ființei sale, viața fiind o deplasare lentă în sensul dispariției sale. Când trece în *hybris*, în zona lipsei de măsură, omul îşi grăbeşte intrarea în neființă. Este vorba în acest caz de ideea imposibilului ca factor generator de tragic. Ceea ce omul ar trebui să prefere este faptul de a nu se fi născut, de a nu fi, de a fi neant.

Umanismul modern nu se teme de sancțiunea divină şi nesocoteşte valorile transcendente, făcând din om centrul de gravitație al lumii, iar pentru unii scriitori, sursa răului lumii moderne provine tocmai din abandonarea divinității.

Romanul american înfățişează tragismul destinului individului, care este amenințat cu anihilarea în societatea vremii, din cauză că aşteptările, dorințele şi năzuințele sale sunt înşelate şi, prin urmare, este zdrobit atât din punct de vedere material, cât şi moral. Asistăm la lupta omului împotriva omului, luptă ce conduce la apariția unor forme tragice de izolare, de însingurare. Dacă în literatura existențialistă eroii sunt singuri, ontologic vorbind, la umanişti omul nu este esențialmente solitar, fără orice relație umană, nu e independent din punct de vedere ontologic. El intră în relație cu alți indivizi, dar într-un mod întâmplător şi exterior.

Sistemul tragic faulknerian cuprinde trei substructuri tragice: arhaică, greacă şi biblică (protestantă) şi o serie de motive tragice, precum păcatul originar, spaima de sexualitate, fascinația şi voluptatea păcatului, conceptul de damnare iremediabilă. Prin intermediul romanului lui W. Faulkner, *Zgomotul şi furia*, luăm act de tragismul condiției umane prin intermediul destinului familiei Compson, a tragediei destrămării acesteia. În lumea modernă umanitatea nu este capabilă să asiste la întreaga tragedie şi de aceea viața omului modern se sfârşeşte la jumătatea operei (de exemplu, Quentin, care moare la jumătatea romanului). Asistăm şi la tragedia a două femei

pierdute: Caddy şi fiica ei, Quentin, care reprezintă autodistrugerea, declinul familiei Compson şi al societății. Această familie din sud este distrusă de vină şi de remuşcare.

În romanul lui E. Hemingway, *Pentru cine bat clopotele*, luăm act de tragismul eroic, de rezistența omului în fața agresivității unei epoci violente şi de disperarea cu care eroul tragic caută şi se bucură de fiecare clipă de linişte pe care o trăieşte. Eroul lui Hemingway suportă cu greutate apăsarea singurătății, care este uneori tragică şi deznădăjduită. Podul, elementul central al romanului, va provoca moartea eroului, dar va da sens şi va prelungi viața acestuia peste timp. Iubirea este un refugiu din realitatea ostilă, în care ura e forța supremă, un refugiu care nu poate fi însă apărat prea multă vreme. Moartea este limita supremă. Pentru a o depăşi, îndrăgostiții trăiesc intens şi dureros prezentul, în încercarea de a domina timpul şi împrejurările potrivnice. Înfruntarea are un sfârşit tragic şi, cu toate acestea, este o victorie asupra morții.

Am realizat un studiu comparat, prin evidențierea trăsăturilor existențialismului sau umanismului manifestate în epocă. Rezultatele au dus la conturarea unei estetici a tragicului şi a ipostazelor sale în romanul secolului al XX-lea, ceea ce demonstrează, încă o dată, importanța studiilor comparatiste pentru precizarea unor concepte teoretice. Această lucrare este o chintesență a rezultatelor la care s-a ajuns în urma studierii romanelor europene şi americane, din care s-au evidențiat elementele comune, dar s-au luat în considerare şi trăsăturile particulare, distingându-se aspectele ce aparțin curentelor vremii.

Am constatat, de asemenea, că tragicul a suscitat interesul scriitorilor secolului al XX-lea şi că întâlnim în operele acestora ipostaze variate ale acestui fenomen. Am considerat că metoda comparației va uşura scoaterea în evidență atât a punctelor comune, cât şi a particularităților gândirii fiecăruia dintre autorii analizați.

În secolul al XX-lea conflictul tragic se mută cu predilecție în sufletul eroului, interioritatea omului apărând în prim plan, tragedia ca formă estetică cedează locul romanului, a cărui lectură poate fi realizată în singurătate şi poate fi întreruptă în orice moment. Am prezentat în continuare o serie de repere ale tragicului în roman.

Am constatat că eroul tragic al secolului al XX-lea învață să-şi accepte limitele în universul incomprehensibil, dar nu renunță la lupta pe plan psihic. Tensiunea conflictului interior este creată de refuzul său de a crede că viața sa este condusă în totalitate de întâmplarea oarbă, de necontrolat. El îşi afirmă libertatea şi încearcă să afle cine este. Acesta este paradoxul viziunii tragice a secolului al XX-lea.

Stabilirea elementelor şi a ipostazelor tragicului în romanul secolului al XX-lea permite extinderea cercetării acestui fenomen şi asupra altor romancieri străini sau români de la începutul anilor 1900. Lucrarea deschide direcții posibile unor cercetări ulterioare ale fenomenului tragic, deoarece investighează aspecte care nu au mai fost investigate.

Ca o concluzie finală putem afirma că prezenta teză tratează o tematică modernă, aflată în consens cu orientările teoretice şi metodologice curente în cercetarea filologică actuală în Europa şi în lume.

A D N O T A R E

Prezenta lucrare este dedicată cercetării ipostazelor tragicului în romanul secolului al XX-lea, preponderent în cele mai cunoscute romane ale scriitorilor Franz Kafka, Albert Camus, Jean-Paul Sartre, William Faulkner, Ernest Hemingway. Structurată în trei capitole care vizează probleme teoretice, beletristice şi de analiză literară şi comparată, în teză este definit tragicul din punct de vedere axiologic, tragicul ca peratologie şi modul în care se reflectă acesta în discursul filosofic şi estetic. Actualitatea demersului întreprins se explică prin faptul că cercetarea tragicului în roman a fost inconcludentă, categoria tragicului fiind mai întotdeauna legată de reflectarea sa în tragedie. În lucrare sunt analizate opiniile despre tragic ale unor iluştri filosofi şi esteticieni (Aristotel, G.W.F. Hegel, Schopenhauer, Miguel de Unamuno, Heidegger, Gabriel Marcel, Jaspers, Sartre, T. Vianu, Nietzsche, J.- M. Domenach, J. Volkelt, Lev Şestov, D. D. Roşca, G. Liiceanu, I. Mălăncioiu, Paul Magheru ş.a.). În urma cercetării efectuate s-a constatat că scoaterea fenomenului tragic de sub tutela tragediei şi abordarea acestuia şi din punctul de vedere al reliefării sale în roman oferă posibilitatea unor noi apropieri de marii romancieri ai secolului al XX-lea. Rezultatele cercetării au dus la conturarea unei estetici a tragicului şi a ipostazelor sale în romanul secolului al XX-lea, ceea ce demonstrează, încă o dată, importanța studiilor comparatiste atât pentru precizarea unor concepte teoretice.

Tragicul a suscitat interesul scriitorilor secolului al XX-lea în ale căror romane întâlnim ipostaze variate ale acestui fenomen. Metoda comparației a permis scoaterea în evidență atât a punctelor comune, cât şi a particularităților gândirii fiecăruia dintre autorii analizați.

În secolul al XX-lea conflictul tragic se mută cu predilecție în sufletul eroului, interioritatea omului apărând în prim plan, tragedia ca formă estetică cedează locul romanului, a cărui lectură poate fi realizată în singurătate şi poate fi întreruptă în orice moment. Eroul tragic al secolului al XX-lea învață să-şi accepte limitele în universul incomprehensibil, dar nu renunță la lupta pe plan psihic. Tensiunea conflictului interior este creată de refuzul de a crede că viața sa este condusă în

totalitate de întâmplarea oarbă, de necontrolat. El îşi afirmă libertatea şi încearcă să afle cine este. Acesta este paradoxul viziunii tragice a secolului al XX-lea.

Stabilirea elementelor şi a ipostazelor tragicului în romanul secolului al XX-lea permite extinderea cercetării acestui fenomen şi asupra altor romancieri străini sau români de la începutul anilor 1900. Lucrarea deschide direcții posibile unor cercetări ulterioare ale fenomenului tragic, deoarece investighează aspecte care nu au mai fost investigate.

Ca o concluzie finală putem afirma că prezenta teză tratează o tematică modernă, aflată în consens cu orientările teoretice şi metodologice curente în cercetarea filologică actuală în Europa şi în lume.

Cuvinte-cheie: tragic, tragedie, limită, vina tragică, hybris, catharsis, agent tragic, pacient tragic, conflict tragic, caracter tragic, roman, ipostază, existențialism, modernism, umanism, absurd, angoasă.

A B S T R A C T

«**T**he tragic hypostasis in the 20th century novel»

This thesis deals with the study of the tragic hypostasis in the 20th century novel, prevalently în the best known novels of the writers Franz Kafka, Albert Camus, Jean-Paul Sartre, William Faulkner, Ernest Hemingway. Organized in three chapters which present theoretical, fictional and literary problems, this thesis defines the tragic from the axiologic point of view, as perathology, as wel as the way in which it appears in the philosophic and aesthetic speech. The topical interest of our approach is explained through the fact that the study of the tragic phenomenon in the novel has been inconclusive, the tragic category being almost always treated in connection with its reflection in the tragedy. In the thesis there have been analised the opinions about tragic of some famous philosophers and aestheticians (Aristotel, G.W.F. Hegel, Schopenhauer, Miguel de Unamuno, Heidegger, Gabriel Marcel, Jaspers, Sartre, T. Vianu, Nietzsche, J.- M. Domenach, J. Volkelt, Lev Şestov, D. D. Roşca, G. Liiceanu, I. Mălăncioiu, Paul Magheru). During the research it has been established that taking out the tragic phenomenon from the tragedy guardiansheep and studying it from the point of view of the way it is reflected in the novel, too, offer us the possibility of some new approaches of the great novelists of the 20th century. The results of this research lead to an outline of a tragic aesthetics and of its hypostasis in the 20th century novel, and prove, once more, the importance of the comparative studies in order to explain some theoretical notions.

The tragic aroused the interest of the 20th century novelists and we can find various hypostasis of this phenomenon in their novels. The comparative method has allowed us to highlight the common issues, as well as the specific features of the analised authors' way of thinking.

In the 20th century the tragic conflict moved to the hero's soul, the human being's self was brought in the foreground, the tragedy as an aesthetic form gave way to the novel, which could be read alone and could be abandoned any time. The tragic hero of the 20th century learned to accept his boundaries in the incomprehensible

universe, but he didn't give up the physical battle. The tension of the inner conflict was created by the refusal to believe that his life was lead by the blind fate that could not be controlled. He declared his liberty and tried to find out who he was. This is the paradox of the tragic vision of the 20th century.

Establishing the tragic elements and the tragic hypostases in the 20th century novel, we can spread our research to some other foreign or Romanian writers from the beginning of the years 1900. The thesis offers some possible directions for further research of the tragic phenomenon, as it studies different aspects that have never been studied before. As a final conclusion we can say that this thesis deals with a modern topic, in concordance to the theoretical and methodological orientations in the present philological research în Europe and in the world.

Key – words: tragic, tragedy, boundary, tragic guilt, hybris, catharsis, tragic agent, tragic patient, tragic conflict, tragic nature, novel, hypostasis, existentialism, modernism, humanism, absurd, anxiety.

А Н Н О Т А Ц И Я

Диссертации на тему «Ипостаси трагического в романе XX-го века»

Настоящая работа посвящена исследованию ипостасей трагического в романе XX-го века, преимущественно в самых известных романах Франца Кафки, Альбера Камю, Жана-Поля Сартра, Уильяма Фолкнера, Эрнеста Хемингуэя. В диссертации состоящей из трех глав, в которых рассматриваются теоретические вопросы, а также подвергаются литературно-сравнительному анализу ряд романов, предпринята попытка определения трагического с аксиологической точки зрения, трагического как ператология и его выражения в философском и эстетическом дискурсе. Актуальность такого подхода обьясняется тем что исследование трагического в романном жанре незначительно потому что категория трагического долгое время рассматривалась только в связи с трагедийным жанром. В работе проанализированы взгляды на трагическое ряда известных философов и эстетиков (Аристотель, Гегель, Шопенгауэр, Унамуно, Ницше, Хайдеггера, Г. Марсель, К. Ясперс, Ж.-П. Сартр, Т. Виану, Ж.-М. Доменаш, И. Фолькельт, Л. Шестов, Д.Д. Рошка, Г. Лиичяну,И. Мэлэнчою, П. Магеру и др.). В результате преведенного исследования выяснилось, что рассматривание категории трагического не только в рамках трагедийного, но и романного жанра раскрывает новые возможности для изучения романов крупнейших писателей XX века. Итоги исследования позволили выявить новые харктеристики эстетики трагического и его ипостасей в романе XX века, что подтверждает лишний раз значение значение сравнительных исследований для уточнения ряда теоретических понятий.

Категория трагического вызвало интерес многих писателей XX века в романах которых встречаются различные ипостаси этого явления. Сравнительный метод позволил выявить как общие так и индивидуальные

особенности художественного мышления каждого из рассматриваемых авторов.

В XX веке трагический конфликт перемещается преимущественно во внутренний мир героя, изображение которого выступает на первый план, а трагедия как литературная форма уступает место роману, а его чтение может произойти в одиночестве и может быть прервано в любой момент. Трагический герой XX века учится сознавать свои ограничения в непонятном ему мире, но не отказывается от борьбы в психическом плане. Напряженность внутреннего конфликта вызвано отказом поверить что его жизнь полностью управляема слепым, неконтролируемым случаем. Он утверждает свое право на свободу и пытается узнать кто он такой. В этом состоит парадокс трагического мироощущения XX века.

Выявление элементов и ипостасей трагического в романе XX века позволяет засширить исследование этого явления, распространяя его изучение и на творчество других зарубежных писателей начала XX века, а также румынских. Настоящая работа открывает возможние направления для последующих исследований трагического посколько затрагивает малоизученние аспекты данного явления.

В качестве заключительного вывода можно утверждать, что диссертациия посвящена актуальной проблематике, соответствующей теоретическим и методологическим направлениям современной филологической науке в Европе и в мире.

Ключевые слова: трагическое, трагедия, ограничение, трагическая вина, хибрис, катарсис, трагический агент, трагический пациент, трагический конфликт, трагический характер, роман, ипостась, экзистенциализм, модернизм, гуманизм, абсурд, тревога.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

I. Romane ale scriitorilor din secolul al XX-lea:

CAMUS, Albert, *Faţa şi reversul; Nunta; Mitul lui Sisif; Omul revoltat; Vara,* Bucureşti: RAO International Publishing Company, 1994.

CAMUS, Albert, *Mitul lui Sisif*, Bucureşti: E.P.L.U., 1969.

CAMUS, Albert, *Străinul; Ciuma; Căderea; Exilul şi împărăţia,* Bucureşti: RAO International Publishing Company, 1993.

FAULKNER, William, *Zgomotul şi furia*, Bucureşti: Univers, 1997.

FAULKNER, William, *Zgomotul şi furia*, Iaşi: Polirom, 2003.

HEMINGWAY, Ernest, *Pentru cine bat clopotele,* Bucureşti: E.L.U., 1965.

HEMINGWAY, Ernest, *A Farewell to Arms,* Bucureşti: E.D.P., 1968.

KAFKA, Franz, Procesul, Bucureşti: RAO International Publishing Company, 1994.

SARTRE, Jean-Paul, *Cuvintele. Greaţa*, Bucureşti: RAO International Publishing Company, 1997.

SARTRE, Jean-Paul, *Cuvintele. Greaţa*, Bucureşti: RAO International Publishing Company, 2005.

SARTRE , Jean-Paul, *Căile libertăţii,* Vol. II: *Amânarea,* Bucureşti: RAO, 2000.

SARTRE , Jean-Paul, *Fiinţa şi neantul: eseu de ontologie fenomenologică*, Piteşti: Paralela 45, 2004.

SARTRE, Jean-Paul, *Greaţa,* Ed. Minerva, Bucureşti, 1981;

SARTRE, Jean-Paul, *Greaţa*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1990;

II. Literatură de referinţă:

ABEL, L. (ed.), *Moderns on Tragedy: An Anthology…,* Fawcett, Greenwich, Connecticut, 1967.

ALBERES, R.-M., *Istoria romanului modern*, Bucureşti: E. L.U., 1968.

ALBERES, R. M*., Jean-Paul Sartre*, Paris: Ed. Universitaire, 1959.

ALBERES, R. M., *Metamorphoses du romain*, Paris: Editions Albin Michel, 1966.

ALEXANDRESCU, Sorin, *William Faulkner,* Bucureşti: Univers, 1969.

ANDRIESCU, Cornelia, *Robert Musil şi romanul modern*, Iaşi: Junimea, 1982.

ARISTOTEL, *Despre suflet*, Bucureşti: Ed.Ştiinţifică, 1969.

ARISTOTEL, *Metafizica,* Bucureşti: Ed. Academiei R. P. R., 1965.

ARISTOTEL, *Poetica*, Bucureşti: Ed. Academiei R. P. R.,1965;

ARISTOTEL, *Poetica*, Bucureşti: I.R.I., 1998;

ARMAN, Mircea, *Heidegger.* – În: Martin Heidegger, *Fiire şi timp*, Cluj-Napoca: Grinta, 2001;

BACHELARD, Gaston, *Psihanaliza focului*, Bucureşti: Univers, 1989;

BACONSKI, A. E., *Meridiane. Pagini despre literatura universală contemporană*, Bucureşti: E. L. U., 1965;

BAHTIN, Mihail, *Probleme de literatură şi estetică*, Bucureşti: Univers, 1982.

BALOTĂ, Nicolae, *Evphorium,* Bucureşti: Ed. pentru Literatură, 1969.

BALOTĂ, Nicolae, *Lupta cu absurdul*, Bucureşti: Univers, 1971.

BERGSON, Henri, *Eseu asupra datelor immediate ale conştiinţei*, Cluj-Napoca: Dacia, 1993.

BIEMEL, Walter, *Heidegger,* Bucureşti: Humanitas, 1996.

BLAGA, Lucian, *Fiinţa istorică*, Cluj-Napoca: Dacia, 1977.

BLANCHOT, Maurice, *Spaţiul literar*, Bucureşti: Univers, 1980.

BOBOC, Alexandru, *Filosofia contemporană. Orientări şi tendinţe în filosofia nemarxistă din secolul XX,* Bucureşti: E.D.P., 1980.

BOISDEFFRE, Pierre de, *O istorie vie a literaturii franceze de azi,* ediţia a şaptea, Bucureşti: Univers, 1972.

BOOTH, Waine, *Retorica romanului*, Bucureşti: Univers, 1976.

BRADBURY, Malcom, *Contemporary American Fiction,* London ; Baltimore, Md., U.S.A.: E. Arnold, 1987.

BRADLEY, A.C., *Hegel's Theory of Tragedy*. – În: BRADLEY, A.C., *Problems in Aesthetics,* Second Edition, London: Macmillan, 1970.

BRAUNSTEIN-SILVESTRE, Florence; FRANCOIS-PEPIN, Jean, *Marile doctrine*, Bucureşti: Antet, 1997.

BREE, Germaine*, Camus,* New Brunswick (N.J.): Rutgers University Press, 1959.

BROOKS, Cleanth, *Faulkner: A Collection of Critical Essays*, Robert Penn Warren (Englewood Cliffs: Prentice-Hall), 1966.

BUFFIERE, Felix, *Miturile lui Homer şi gândirea greacă*, Bucureşti: Univers, 1987.

CAMUS, Albert, Conferință rostită la Atena, despre *Viitorul tragediei*– În: CAMUS, Albert, *Teatrul, Povestiri, Nuvele*, La Pleiade, Gallimard, 1955.

CARREL; Alexis, *Omul, ființă necunoscută*, Bucureşti: Cugetarea, 1938.

CARTIANU, Ana, *Eseuri de literatură engleză şi americană*, Cluj: Dacia, 1973.

CĂLIN, Vera, *Curentele literare şi evocarea istorică*, Bucureşti: Ed. pentru literatură, 1963.

CĂLINESCU, George, *Scriitori străini*, Bucureşti: E. L. U., 1967.

CĂLINESCU, Matei, *Eseuri despre literatura modernă,* Bucureşti: Ed. Eminescu, 1970.

CHAMOUX, Francois, *Civilizația greacă*, Bucureşti: Meridiane, 1985.

CIOPRAGA, C., *Introducere*. – În: CAMUS, Albert, *Ciuma* (în româneşte de Eta şi Marin Preda), Bucureşti: E. L. U., 1964.

CIZEK, Alexandru Nicolae, *Eroi politici ai antichității*, Bucureşti: Univers, 1976.

COLLINS, Carvel, *Christian and Freudian Structures*. – În: COWAN, MICHAEL H., ed., *Twentieth Century Interpretations of "The Sound and the Fury,* Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1968;

COLLINS, Carvel, *The Interior Monologues*, English Institute Essays, 1952;

COMOROVSKI, Cornelia, *Literatura Umanismului Renaşterii*, Bucureşti: Albatros, 1972.

CONN, Peter, *O istorie a literaturii americane*, Bucureşti: Ed. Univers, 1996.

COSMA, Anton, *Romanul românesc contemporan*, Bucureşti: Eminescu, 1980.

COWAN, Michael H., ed, *Twentieth Century Interpretations of "The Sound and the Fury,"* Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1968.

COWLEY, Malcom, *The Portable Faulkner*, New York: 1946.

CRUICKSHANK, *Albert Camus and the literature of revolt*, London: Oxford University Press, 1959.

DIMA, Alexandru, *Conceptul de literatură universală şi comparată, Studii teoretice şi aplicative*, Bucureşti: Ed, Academiei R.S.R., 1967.

DIMA, Alexandru, *Principii de literatură comparată*, Bucureşti: Ed. Enciclopedică română, 1972.

DODDS, E. R., *Grecii şi iraționalul*, ediția a doua, Iaşi: Polirom, 1998.

DOMENACH, Jean-Marie, *Întoarcerea tragicului,* Bucureşti: Meridiane, 1995.

DRIMBA, Ovidiu, *Dicţionar de literatură universală. Scriitori, cărţi, personaje*, Bucureşti: SAECULUM I.O., 1996.

DRIMBA, Ovidiu, *Eseuri de literatură străină*, Cluj-Napoca: Dacia, 1976.

DRIMBA, Ovidiu, *Istoria literaturii universale*, Bucureşti: E.D.P., 1968.

DRIMBA, Ovidiu, *Istoria culturii şi civilizaţiei*, vol.II, Bucureşti: E.D.P., 1968.

DRIMBA, Ovidiu, *Studii şi eseuri de literatură universală*, Bucureşti: Saeculum I.O., 2006.

DUBUISSON, D., *Mitologii ale secolului XX*, Iaşi: Polirom, 2003.

DURAND, G., *Structurile antropologice ale imaginarului*, Bucureşti: Univers, 1977.

ECO, Umberto, *Limitele interpretării*, Constanța: Pontica, 1996.

ELIADE, Mircea, *Aspecte ale mitului*, Bucureşti: Univers, 1978.

ELIADE, Mircea, *Încercarea labirintului*, Cluj-Napoca: Dacia, 1990.

ELIADE, Mircea, *Sacrul şi profanul*, Bucureşti: Humanitas,1992.

ELVIN, B., *Teatrul şi interogația tragică*, Bucureşti: Ed. pentru Literatură Universală, 1969.

ENESCU, Radu, *Franz Kafka,* Bucureşti: Ed. pentru Literatură Universală, 1968.

ENESCU, Radu, *Ab urbe condita, Eseuri despre valoarea omului şi umanismul valorilor*, Timişoara: Facla, 1985.

EVANS, J. Martin, *America – The View from Europe*, San Francisco, 1976.

FAGUET, Emile, *Drama antică-drama modernă*, Bucureşti: Ed. Enciclopedică română: 1971.

FLORIAN, Mircea, *Introducere în filosofie*, Bucureşti: Ed. Fundației, 1968.

FLORIAN, Mircea, *Scrieri alese*, Bucureşti: Ed. Academiei, 1968.

FORSTER, E.M., *Aspecte ale romanului*, Bucureşti, E.L.U., 1968.

FRENKIAN, ARAM M., *Curs de istoria literaturii greceşti. Epoca clasică*, E.D.P., Bucureşti, 1962.

FREUD, Sigmund, *Opere*, vol. I, Bucureşti: Ed. Ştiințifică, 1991.

FREUD, Sigmund, *Scrieri despre literatură şi artă*, Bucureşti: Univers, 1980.

FROMM, Erich, *Texte alese*, Bucureşti: Ed. Politică, 1983.

FRYE, NORTHROP, *Moduri ficționale tragice* (pag. 42 – 52). – În: FRYE, NORTHROP*, Anatomia criticii*, Bucureşti: Univers, 1972.

FRYE, NORTHROP, *Tragedia* (pag. 258 – 280). – În: FRYE, NORTHROP, *Anatomia criticii*, Bucureşti: Univers, 1972.

GADAMER, H. G., *Elogiul teoriei. Moştenirea Europei*, Iaşi: Ed. Polirom, 1999.

GHEORGHIU, Mihnea, *Orientări în literatura universală*, Bucureşti: E.S.P.L.A, 1958.

GHEORGHIU, Octav, *Istoria teatrului universal*, Bucureşti: E.D.P., 1963;

GHIŞE, Dumitru, *Existențialismul francez şi problemele eticii (privire critică)*, ediția a II-a, Cluj: Dacia, 1970.

GLICKSBERG, Charles I., *The Tragic Vision in Twentieth-Century Literature*, Carbondale: Southern Illinois University Press, 1963.

GRAUR, Doina, *Avatarurile unui mit*, Cluj-Napoca: Dacia, 1983.

GRIGORESCU, Dan, *Dicționar cronologic. Literatura americană*, Bucureşti: Ed. Ştiințifică şi Enciclopedică, 1977.

GRIGORESCU, Dan, *Romanul american al secolului XX*, Bucureşti: Ed. SAECULUM I.O., 1999.

GULIAN, C.I., *Antropologie filozofică*, Ed. Politică, Bucureşti, 1972;

GULIAN, C.I., *Hegel sau filosofia crizei*, Bucureşti: Ed. Academiei R.S.R., 1970.

HANNA, Thomas, *The Thought and Art of Albert Camus,* Chicago: Henry Regnery, 1958.

HEGEL, G.W.F., *Fenomenologia spiritului*, Bucureşti: Ed. Academiei R.P.R., 1965.

HEGEL, G. W. Fr., *Prelegeri de estetică,* vol. I-II, Bucureşti: Ed. Academiei R.S.R., 1966.

HEIDEGGER, Martin, *Fiinţă şi timp,* Bucureşti: Ed. Jurnalul literar, 1994.

HEIDEGGER, Martin, *Repere pe drumul gândirii*, Bucureşti: Ed. Politică, 1988;

HOCKE, G.R., *Lumea ca labirint,* Bucureşti: Meridiane, 1973.

HOCKE, G.R., *Manierismul în literatură*, Bucureşti: Univers, 1977.

HORODINCĂ, Georgeta, *Jean-Paul Sartre,* Bucureşti: E.L.U., 1964.

HORODINCĂ, Georgeta, *Structuri libere,* Bucureşti: Mihai Eminescu, 1970.

HOWE, IRWING, *William Faulkner, a critical study*, New York: Random House, 1952.

HUGLI, Anton; LUBKE Poul (coordonatori), *Filosofia în secolul XX*, volumul I: *Fenomenologia, Hermeneutica, Filosofia existenţei, Teoria critică*, Bucureşti: All Educational, 2003.

HUME, D., *Of Tragedy*. – În: HUME, D., *Problems in Aesthetics*, London: Macmillan, 1970.

IANOŞI, Ion, *Romanul monumental şi secolul XX*, Bucureşti: Ed. pentru literatură, 1963.

IANOŞI, Ion, *Dostoievski, tragedia subteranei*, Bucureşti: E.L.U., 1968.

IANOŞI, Ion, *Tragicul*, Bucureşti: E.D.P., 1967.

IANOŞI, Ion., *Prezentări şi comentarii. Date bibliografice. Note explicative* – În: DOSTOIEVSKI, F.M., *Opere*, vol.III, Bucureşti: E.P.L.U., 1967.

ION, Angela, coord., *Scriitori francezi*, Bucureşti: Ed. Ştiinţifică şi enciclopedică, 1978.

IOSIFESCU, Silvian, *Mobilitatea privirii. Naraţiunea secolului al XX-lea*, Bucureşti: Eminescu, 1976.

JASPERS, Karl, *Texte filosofice*, Bucureşti: Editura Politică, 1986.

KAUFMANN, W., *Tragedy and Philosophy*, Garden City, New York: Doubleday &Comp., 1969.

KIERKEGAARD, Soren, *Scrieri I, (Conceptul de anxietate)*, Timişoara: Amarcord, 1998.

KLEININGER, T., LIICEANU, G., *Martin Heidegger. Repere pe drumul gândirii*, Bucureşti: Ed. Politică, 1988.

KOJEVE, Alexandre, *Introducere în lectura lui Hegel*, Cluj: „Biblioteca Apostrof", 1996.

KRUTCH , J.W., *The Tragic Fallacy*. – În: *Problems in Aesthetics*, London: Macmillan Company, 1970.

KUN, N. A., *Legendele şi miturile Greciei Antice*, Bucureşti: Ştiinţifică, 1964.

LIICEANU, Gabriel, *Despre limită,* Bucureşti: Humanitas, 1994.

LIICEANU, Gabriel, *Om şi simbol. Interpretări ale simbolului în teoria artei şi filozofia culturii*, Bucureşti: Humanitas, 2005;

LIICEANU, Gabriel, *Tragicul*, Bucureşti: Humanitas, 1993.

LIPATTI, Valentin, *Valori franceze*, vol II, Bucureşti: E. L. U., 1967.

LODGE, David, *Limbajul romanului*, Bucureşti: Univers, 1988.

LOTMAN, Iuri, *Studii despre tipologia culturii,* Bucureşti: Univers, 1974.

LUKACS, Georg, *Estetica*, vol.I, Bucureşti: Meridiane, 1972.

LUKACS, Georg, *Teoria romanului*, Bucureşti: Univers, 1977.

LUPAN, Radu, *Hemingway, scriitorul*, Bucureşti: E. L. U., 1966.

MAGHERU, Paul, *Paradigma tragicului în Faust de Goethe*, în *Analele Universităţii din Oradea*, Oradea: Ed. Universităţii din Oradea, 2002.

MANEA, Norman, *Pe contur*, Bucureşti: Cartea Românească, 1984.

MANDEL, O., *A Definition of Tragedy*, New York University, 1961.

MANUET, Albert, *Albert Camus or the invincible summer*, New York: George Braziller, 1958.

MARINO, Adrian, *Dicţionar de idei literare*, Bucureşti: Eminescu, 1973.

MARMELIUC, D., *Reflectări ale contemporaneităţii în tragediile lui Sofocle*. - În „Studii clasice", VIII, 1966.

MATEOC, Teodor, *Encounters With Blackness. Re-reading Race and Identity in William Faulkner's Fiction*, Cluj: Echinox, 2005.

MAVRODIN, Irina, *Romanul poetic*. *Eseu despre romanul francez modern*, Bucureşti: Univers, 1977.

MĂLĂNCIOIU, ILEANA, *Vina tragică*. *Tragicii greci, Shakespeare, Dostoievski, Kafka*, Iaşi: Polirom, 2001.

MĂLĂNCIOIU, Ileana, *Călătorie spre mine însămi*, Iaşi: Polirom, 2001.

McLEISH, KENNETH, *Aristotel. Poetica*, Bucureşti: Ştiințifică, 2000.

MIHĂIEŞ, Mircea, *Cartea eşecurilor. Eseu despre rescriere*, Bucureşti: Univers, 1990.

MORRIS, Wesley, *A Writing Lesson: The Recovery of Antigone. The Sound and the Fury*, Norton Critical Edition Second Edition. New York: W.W. Norton, 1994.

MULLER , H.J. , *The Spirit of Tragedy,* Washington Square Press, 1965.

MUNTEANU, Romul, *Farsa tragică*, Bucureşti: Univers, 1989.

MUNTEANU, Romul, *Lecturi şi sisteme*, Bucureşti: Eminescu, 1977.

MUNTEANU, Romul, *Noul roman francez* , Bucureşti: E.L.U., 1968.

MUTHU, Mircea, *Alchimia mileniului,* Bucureşti: Cartea Românească, 1989.

NIETZSCHE, Friedrich, *Naşterea tragediei*. – În: *De la Apollo la Faust*, Bucureşti: Meridiane, 1978.

NOICA, C., *Teme hegeliene,* Cluj-Napoca: Dacia, 1982.

ORTEGA Y GASSET, Jose*, Meditații despre Don Quijote,* Bucureşti: Univers, 1973.

ORTEGA Y GASSET, Jose, *Gânduri despre roman,* Bucureşti: Univers, 1973.

PANOFSKY, Erwin, *Ideea. Contribuție la istoria teoriei artei,* Bucureşti: Univers, 1975.

PAPU, Edgar, *Excurs prin literaturile lumii*, Bucureşti: Eminescu, 1990.

PAVEL, C-tin, *Andre Malraux. Literatura valorilor umane*, Iaşi: Junimea, 1980.

PAVEL, C-tin, *Tragedia omului în cultura modernă*, Bucureşti: Anastasia, 1997.

PĂCURARIU, Francisc, *Individualitatea literaturii latino-americane*, Bucureşti: Univers, 1975.

PĂCURARIU, D., *Teme , motive , mituri şi metamorfoza lor*, Bucureşti: Albatros, 1990.

PENN, Warren Robert, *William Faulkner and His South*, New Haven, 1951.

PEREZ, Hertha, *Tradiţie şi inovaţie în romanul german*, Iaşi: Junimea, 1976.

PETRESCU, Liviu, *Romanul condiţiei umane. Studiu critic*, Bucureşti: Minerva, 1979.

PETRESCU, Liviu, *Realitate şi romanesc*, Bucureşti: Tineretului, 1969.

PETRESCU, Liviu, *Scriitori români şi străini*, Cluj-Napoca: Dacia, 1973.

PETRESCU, Liviu, *Dostoievsk*i, Cluj-Napoca: Dacia, 1971.

PIATKOWSKI, A., *Curs de istoria literaturii greceşti – Epoca preclasică*, Bucureşti: E.D.P., 1962.

PIVANO, Fernanda, *Hemingway*, Bucureşti: Univers, 1988.

*** , *Realismul*, vol. I , II , III , Bucureşti: Tineretului, 1969.

RACHET, Guy, *Tragedia greacă*, Bucureşti: Univers, 1980.

RALEA, Mihai, *Cele două Franţe*, Bucureşti: E.S.P.L.A., 1956.

RAPHAEL, D.D., *The Paradox of Tragedy*, Bloomington: Indiana University Press, 1961.

RIBOT, Theodule, *Filosofia lui Schopenhauer*, Bucureşti: Tehnică, 1993.

ROŞCA, D.D., *Existenţa tragică: încercare de sinteză filosofică*, Bucureşti: Ed. Ştiinţifică, 1968.

ROŞCA, D.D., *Însemnări despre Hegel,* Bucureşti: Ed. Ştiinţifică, 1967.

ROZNOVEANU, Mirela, *Civilizaţia romanului. Arhitecturi epice,* Bucureşti: Cartea Românească, 1991.

ROZNOVEANU, Mirela, *Lecturi moderne,* Bucureşti: Cartea Românească, 1978.

RUSU, Liviu, *Eschil , Sofocle şi Euripide,* Ed. Tineretului, Bucureşti, 1961.

SALINARI, Carlo, *Miturile şi conştiinţa decadentismului italian*, Bucureşti: Univers, 1971.

SAULNIER, V.-L., *Literatura franceză*, vol. II, Bucureşti: Albatros, 1973.

SAVU, Dana-Victoria, *Prolegomene la o istorie a filosofiei*, Bucureşti: E.D.P., 1996.

SCHELER, Max, *Omul resentimentului*, Bucureşti: Humanitas, 2007.

SCHELLING, Friedrich-Wilhem Joseph, *Introducere la schița sa a unui sistem de filosofie a naturii***,** Cluj-Napoca: Dacia, 2002.

SENECA, *Scrisori către Lucilius,* Bucureşti: Ştiințifică, 1967.

SEWALL, R., *The Vision of Tragedy*, Yale University Press , 1959.

SHAND, John, *Introducere în filosofia occidentală (filosofie şi filosofi)*, Bucureşti: Univers Enciclopedic, 1998.

SIMUȚ, Ion, *Incursiuni în literatura actuală,* Oradea: Cogito, 1994.

SPENGLER, Oswald, *Declinul occidentului*, Craiova: Beladi, 1996.

STANCIU, Virgil, *Orientări în literatura Sudului american*, Cluj-Napoca: Dacia, 1977.

STEINER, George, *The Death of Tragedy*, London: Faber and Faber, 1961.

STERE, Ernest, *Din istoria doctrinelor morale* (vol.III), Bucureşti: Ed. Ştiințifică şi Enciclopedică, 1979.

STERE, Ernest, *Din istoria doctrinelor morale*, Bucureşti: Ed. Polirom, 1998.

STERE, Ernest, *Doctrine şi curente în filozofia franceză contemporană*, Iaşi: Junimea, 1975.

STRAUSS, W. A., *Camus's Caligula: ancient sources and modern parallels*, Cambridge: Harvard University, 1949.

ŞESTOV, Lev, *Filosofia tragediei*, Bucureşti: Univers, 1997.

ŞESTOV, Lev, *Revelațiile morții (Dostoievski- Tolstoi)*, Iaşi: Institutul European, 1993.

TĂNASE, Al., *Umanismul şi condiția umană în civilizația contemporană*, Bucureşti: Ed. Politică, 1985.

TIEGHEM, Phillipe von, *Literatura contemporană,* Bucureşti: E.L.U., 1966.

TIEGHEM, Phillipe von, *Marile doctrine literare în Franța*, Bucureşti: Univers, 1972.

TODOROV, Tzvetan, *Descoperirea Americii. Problema celuilalt*, Iaşi: Institutul European, 1994.

TODY, Philip, *Albert Camus, a Study of his Work,* New York: Macmillan, 1958.

TONOIU, Vasile, *Ontologii arhaice în actualitate*, Bucureşti: Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică,

Tragicii greci. Antologie (Studiu introductiv şi comentarii , D. M. Pippidi), Bucureşti: E.S.P.L.A., 1956.

ŢEPOSU, R.G., *Viaţa şi opiniile personajelor*, Bucureşti: Cartea Românească, 1983.

UNAMUNO, M., *Viata lui Don Quijote si Sancho*, Bucureşti: Humanitas, 2004.

VERNANT, Jean-Pierre, *Mit şi gândire în Grecia Antică,* Bucureşti: Meridiane, 1995.

VIANU, ELENA, *Racine,* Bucureşti: Tineretului, 1956.

VIANU, Tudor, *Estetica*, Bucureşti: Orizonturi:1996;

VIANU, Tudor*, Idealul clasic al omului*, Bucureşti: Ed. Enciclopedică română, 1975.

VIANU, Tudor, *Studii de literatură universală şi comparată*, Bucureşti: Ed. Academiei, 1963.

VITNER, Ion, *Albert Camus sau tragicul exilului,* Bucureşti: E.L.U. 1968.

VLĂDUŢESCU, Gh*., O istorie a ideilor filosofice*, Bucureşti: Ed. Ştiinţifică, 1990.

VOINESCU, Alice, *Întâlnire cu eroi din literatură şi teatru*, antologie, Bucureşti Eminescu, 1983.

VOLKELT, Johannes, *Estetica tragicului,* Bucureşti: Univers, 1978.

WELLEK, R., Warren, A., *Teoria literaturii*, Bucureşti: E.L.U., 1967;

WILSON, Edmund, *Hemingway*. – În "Atlantic Monthly", iulie 1939, p. 46. - apud GRIGORESCU, Dan, 1977:403.

WORRINGER, W., *Abstracţie şi intropatie,* Bucureşti: Univers, 1970.

WRIGHT, William Kelley, *A History of Modern Philosophy*, New York: The Macmillan Company, 1941.

ZAMFIR, Mihai, *Imaginea ascunsă – structura narativă a romanului proustian*, Bucureşti: Univers, 1976.

ZAMFIRESCU, Ion, *Istoria teatrului*, Bucureşti: E.P.L., 1962.

ZAMFIRESCU, Ion; DOLINESCU, Margareta, *Istoria literaturii universale* (curs), Bucureşti: E.D.P., 1973.